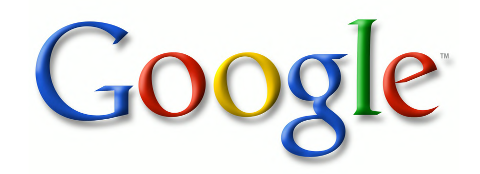


Allgemeine
Geschichte der Musik

von

den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten;

nebst

Biographieen

der berühmtesten musikalischen Componisten und Schriftsteller.

Von

Thomas Busby,

Doctor der Musik.

Aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen und Zusätzen begleitet

von

Christian Friedrich Michaelis.

Zweiter Band,

enthaltend den Zeitraum vom sechzehnten Jahrhundert an bis auf die neueste Zeit.

Leipzig, 1822.

In der Baumgärtnerschen Buchhandlung.

Vorbericht des Uebersetzers
zum zweiten Theile.

Ueber die Bearbeitung dieses Theils ist nur wenig zu erinnern, und ich beziehe mich deßhalb im Ganzen auf die Vorrede zum ersten. An dessen Schlusse S. 578 sind den aufgeführten Namen die Worte beizufügen: „waren ausgezeichnete Tonsetzer." Ueber meine Nachträge hab' ich mich in der Einleitung zu denselben schon erklärt. Die große Reichhaltigkeit des Stoffes entschuldige mich, wenn man noch manchen in der Kunst verdienten Namen, der mir entging, vermisset oder nur kurz angegeben findet. Beschränkung war nothwendig, sollte das Buch nicht zu sehr anwachsen und vertheuert werden; und dem Englischen Originale wollte ich doch nichts entziehen, was einiges Interesse, wenn auch keine allgemeine Wichtigkeit, haben könnte. Ich hätte z. B. unter andern ein großes Verzeichniß Italiänischer Violinisten noch aufführen können, unter denen ich hier nur aus der neuern Zeit B. Campagnoli, Nardini's Schüler, Polledro und Pagani,

ni, als ausgezeichnet in ihrer Art nenne. Ich konnte auch vielleicht noch mehrere neuere Tonsetzer, Virtuosen, Sänger und Schriftsteller erwähnen. Allein Viele derselben sind besser Gegenstand einer künftigen Kunstgeschichte, welche in den neuesten Zeiten reichen Stoff findet, zur Prüfung und zu unparteiischeren Berichten. Auch wollte ich über das mir selbst noch zu wenig Bekannte nicht gern ohne Noth nur fremde Quellen benutzen. Manche, unter den zu sehr angehäuften Materialien nicht sogleich bemerkte Lücken zu ergänzen, war bei dem schon begonnenen Druck zu spät. Ich bitte daher wegen dieser, wie wegen sonstiger Mängel um Nachsicht. Die wenigen Druckfehler, die mir aufgefallen sind, findet man angezeigt. Andre werden hoffentlich nicht erheblich seyn.

Leipzig, zu Ende Octobers 1821.

Inhalt
des ersten Bandes.

Seite

Geschichte der Musik.

Zweiter Theil.

Erstes Kapitel.

Zustand der Musik in England während der Regierung der Elisabeth (von 1558 bis 1603).

So wie die Regirung der Elisabeth vielleicht die glänzendste Periode der Englischen Literatur darbietet, so scheint dieser Zeitraum auch an musikalischen Talenten reich gewesen zu seyn. Das Zeitalter, das in den Wissenschaften mit den Zeitaltern des Perikles, Augustus und Leo X. wetteifern konnte, und mit den Namen Shakspeare's und Bacon's, Spenser's und Sidney's, Hooker's und Taylor's, Raleigh's und Milton's die Genies und Gelehrten des Alterthums beschämen durfte, richtete den Glanz seiner Strahlen nicht auf wenige Punkte, sondern offenbarte durch Brechung ihre verschiedenen Farben, und entfaltete durch ihre Theilung und Ausbreitung diejenige Mannichfaltigkeit der Schönheit, welche, indem sie die Felder der Gelehrsamkeit schmückte, neue Gebiete der Wissenschaft enthüllte: denn durch gesellschaftliche Kultur theilen die Talente wechselseitig einander ihre Kraft mit, und beschleunigen unter einander ihre Fortschritte.

Namque aliud ex alio clarescere corde videmus
Artibus, ad summum donec venêre cacumen.

Lucret. l. I. v. 1455.

An diesem wechselseitig reflectirten Glanze nahm die Tonkunst in reichem Maaße Theil. Während dieser Regirung erreichte die vielstimmige Composition, wie im Kanon, in der Fuge und jeder sinnreich erfundenen und kunstvoll ausgeführten Arbeit, in England einen Grad von Vortrefflichkeit, welchem auswärtige Beispiele kaum gleichkamen. Elisabeth war eine Frau von Talent, und eingenommen für die Ausübung und das Studium der Tonkunst *), sie spielte selbst gut, und wußte die Schönheiten der Musik zu beurtheilen; so konnte also die Kunst nicht ohne Aufmunterung bleiben, und das Genie und der Eifer, welche unter gebildeten Personen um diese Zeit ihren belebenden Einfluß verbreiteten, mußten die Fortschritte der Kunst befördern. Die Compositionen des Dr. Bull, Tallis, Bird, Giles, Farrant, Cawston, Oakland, Taverner, und andrer trefflicher Contrapunctisten, beweisen ihren schnellen Fortschritt.

Der musikalische Theil des Gottesdienstes der Kapelle der Königin war glänzend und zahlreich besetzt; er

*) Noch bewahrt man einen Band auf, mit dem Titel: Queen Elizabeth's Virginal Book (das Spinett- oder Klavierbuch der Königin Elisabeth). Es enthält Stücke (unter andern einige von Tallis, Bird, Giles, Farnaby, und Dr. Bull componirt), welche so schwer sind, daß sie für die sehr beträchtliche Geschicklichkeit der Monarchin zu beweisen scheinen. Ihre Instrumente waren die Laute und die Virginals (eine Art Spinett), zu welchen Einige die Violine und den Polyphant, eine Art Harfe, hinzusetzen.

enthielt, wie wir aus Neal's Geschichte der Puritaner (history of the Puritans) sehen, außer den Sängern, Orgeln, Hörner (cornets), Posaunen und andre Instrumente, welche sich an Festtagen alle zur religiösen Feier vereinigten *). Schwer ist die Abneigung zu er-

*) Kirchenmusik litt im Anfange dieser Regirung unter häufigen und sehr eifrigen Widersachern. Das Geschrei der Puritaner gegen ihre Fortdauer war so groß, daß es alle Macht und Festigkeit der Königin erforderte, ihrer Heftigkeit Einhalt zu thun, und den Antheil der Kirchenmusik am Gottesdienste zu schützen. Zur Besänftigung dieser strengen Feinde der geistlichen Musik scheint sie in den Befehlen (Injunctions), die sie für die Geistlichkeit bekannt machte, folgenden 94sten Artikel aufgenommen zu haben:

„Zur Aufmunterung und Fortdauer des Gebrauchs des Gesanges in der Kirche Englands wird eingeschärft: daß in verschiedenen sowohl Collegiat-, als einigen Pfarrkirchen vormals Pfründen zur Unterhaltung von Männern und Kindern für den Gesang in der Kirche angewiesen worden sind, wodurch die löbliche Ausübung der Musik in Achtung gesetzt und in Bekanntschaft erhalten worden, indem der Königin Majestät keinesweges weder den Verfall von irgend Etwas wünschen, das schicklich auf den Gebrauch und die Fortdauer der besagten Kunst abzielen könnte, noch auch solchen Mißbrauch derselben in irgend einem Theile der Kirche wollen, daß dadurch das Kirchengebet von den Zuhörern schlechter verstanden werde; so ist Ihr Wille und Befehl, daß erstlich keine Veränderungen mit dem hiebevor zum Behuf des Gesanges oder der Musik in der Kirche bestimmten Pfründen vorgenommen werde, sondern daß dieselben so bleiben, und daß ein so bescheidener und deutlicher Gesang in allen Theilen des Kirchengebetes angewandt werde, daß dasselbe eben so deutlich, als ohne Gesang, verstanden werden könne; und noch, nichts desto weniger zur Annehmlichkeit solcher, welche an der Musik Freude haben, es erlaubt sey, zu Anfange oder zu Ende des Kirchengebetes, entweder des Morgens oder des Abends, eine Hymne oder einen ähnlichen Gesang zum Preise des allmächtigen Gottes in der besten Melodie und Musik, die sich nur erdenken läßt, zu singen,

klären, welche Aeltern gehägt zu haben scheinen, ihre Kinder in der königlichen Kapelle angestellt zu sehen. Jedoch ist dieser Widerwille unter der Regirung Heinrich des VIII. so groß gewesen, daß der Monarch die Knaben für das königliche Chor gewaltsam werben ließ; und so weit dauerte jene Stimmung fort, und Elisabeth erbte so viel von ihres Vaters tyrannischem Sinn, daß sie sich aus der Anwendung dieses gewaltsamen Mittels kein Bedenken machte, und nicht nur Knaben, sondern auch Männer ergreifen ließ. Unter den Handschriften des Ashmole'schen Museums zu Oxford befindet sich eine Abschrift ihrer Vollmacht für diesen Zweck, welche so schließt: „Und wir geben dem Innhaber Dieses Macht, jedwede singende Männer oder Knaben aus jeder Kapelle, unsre eigne Hof- und St. Paulskapelle allein ausgenommen, hinwegzunehmen. — Gegeben zu Westminster den 8. Tag des März, im zweiten Jahre unserer Regirung." — Bei diesem despotischen Gebrauch ihrer Vorfahren blieb sie bis an das Ende ihres Lebens; und unsre Geschichte liefert keinen klåreren Beweis vom Zustande der Englischen Freiheit im 16ten Jahrhundert.

Die Geschichte des menschlichen Gemüths ist nur ein

mit Rücksicht darauf, daß der Text oder Inhalt der Hymne verstanden und vernommen werden könne."

So wie nach diesem Befehl, sagt Heylin, der Kirchengesang (Choral) in den meisten Pfarrkirchen für die täglichen Psalmen beibehalten wurde, so wurden in ihren eigenen Kapellen, und in den Chören aller Cathedralkirchen und einiger Collegien die Hymnen nach einer melodiösern Manier, gewöhnlich mit Orgeln, und zuweilen mit andern Instrumenten, wie es die Feierlichkeit erforderte, gesungen.

ausgedehnter Beweis, daß, je gewaltsamer seine Trieb-
feder in irgend eine Richtung gezwungen wird, um so
kräftiger sie in der entgegengesetzten wirkt, sobald sie be-
freit ist. Hiervon würde schon allein die Reformation
ein hinlängliches Zeugniß geben. Die Menschen hatten
kaum dem Wortgepränge und den Decorationen des
päpstlichen Kirchendienstes den Rücken gekehrt, als sie
auf das entgegengesetzte Extrem einer kalten und armse-
ligen Einfachheit übersprangen. Der Protestantismus,
nicht zufrieden, den leeren Prunk zu verwerfen, wünschte
auch die anständigen Zierden der Religion, und unter
diesen den Gebrauch der Orgeln und einer kunstmäßigen
Musik abzuschaffen. Der Fanatismus ging Hand in
Hand mit der Reform, und die vernünftigen Freunde
der Chorcomposition fürchteten für die Erhaltung dersel-
ben. Cartwright, einer der Unduldsamsten der neuen
Kirche, griff die Musik der Kathedralkirchen aufs hef-
tigste an. Wider seine und andrer Schwärmer Anfälle
unternahm Hooke, der damals Director des großen Lon-
doner Rechtscollegiums (Master of the Temple) war,
die Vertheidigung. Die Sprache der Puritaner über
diesen Gegenstand ist sonderbar. In ihrem Bekennt-
niß (Confession. S. Neal, S. 290) sagen sie: „In
Betreff des Singens der Psalme erlauben wir, daß das
Volk mit einer Stimme in einer einfachen Melodie
einstimme, aber nicht die Psalme von einer Seite zur
andern stoße, mit Einmischung der Orgel.“ Und in
einem Pamphlet, „Gesuch aller wahren Christen
an das Haus des Parlaments,“ betet einer von
ihrer Partei, „daß alle Kathedralkirchen niedergerissen

werden mögen, wo der Gottesdienst schmählich durch das Pfeifen mit der Orgel, durch Singen, Läuten, hin und her Rollen der Psalmen von einer Seite des Chors zur andern, und durch das Gekreisch der Chorsänger entstellt wird, die, wie alle Uebrige weiße Chorhemden, und von denen manche eckige Mützen und abgeschmackte Kragen tragen, zur Nachahmung der Mode und Manier des Papstes, dieses Mannes der Sünde, und Kindes des Verderbens, nebst seinem übrigen Haufen Irrgläubiger und Pfaffen."

Nachdem der Zustand der figurirten Kirchenmusik in dieser Periode gezeigt worden ist, bleibt noch übrig, von dem Ursprunge und Fortgange der Parochial-Psalmodie (des Liedergesanges in den Pfarrkirchen) zu sprechen. Diesen Stil des Kirchengesanges, welcher aus unharmonischen, von den alten lateinischen Anführern der Papisten entlehnten, Melodieen bestand, verdankten die Puritaner dem Wickliff, welcher ihn im vorhergehenden Jahrhundert seinen Schülern empfohlen hatte *). Die alten Kirchentöne fuhren fort, die Musik der lutherischen Kirche zur Zeit der Reformation zu reguliren. Die Hymnologie und metrische Psalmodie, sowohl der

*) Nicht nur Wickliff, Cranmer, und John Knox, in England, sondern auch Huß, Hieronymus von Prag, Luther, Calvin und Beza, auf dem festen Lande, interessirten sich sehr für die Art der Ausführung des Liedergesanges in den Pfarrkirchen. Sie hatten hierüber verschiedene Meinungen, aber sie kamen darin überein, die Schönheiten der tactmäßigen Melodie zu verbannen, um einer Art des Singens den Weg zu bahnen, deren schleppender Gang in Noten von gleicher Länge alle Prosodie, allen Rhythmus und Wohlklang der Verse ausschloß.

Englischen, als der fremden Protestanten, scheint durch einen gemeinschaftlichen Endzweck beherrscht werden zu seyn, nämlich den, die poetische Quantität zu zerstören, und die Abwechslung des Verses in die Eintönigkeit der gemeinsten Prosa zu verwandeln. Die Frage, ob, wenn Musik in den Gottesdienst aufgenommen würde, sie gut oder schlecht seyn sollte, schien ihnen nie in die Gedanken gekommen zu seyn. In der That war es mehr Schall, als Musik, was sie verlangten: es war eine Art Melodie, ohne Harmonie, von gleicher Länge der Töne, welche allgemein angenommen wurde, und unglücklicher Weise in großem Maaße noch bis auf den heutigen Tag unter uns herrscht *). Sie ist so steif und ungeschmeidig, und schleppend und nichtssagend, als die von Calvin gebilligte, und trägt allerdings stark die Spur seiner charakteristischen Düsterkeit an sich **). Unter den Verbesserern der auswärtigen Psalmodie war Claude Goudimel, dessen Verdienst in Composition der Psalme Marot's (1576), wiewohl er Katholik war, ihm am Tage des Pariser Blutbades das Leben kostete. Ihm folgte Claude Le Jeune, der zwölf Psal-

*) Es ist bemerkenswerth, daß, als im Jahr 1553 die von Marot und Beza übersetzten Psalme in dem nämlichen Buch mit Calvins Katechismus erschienen, die Katholiken die weitere Bekanntmachung derselben verboten, worauf es eine Ketzerei war, einen Psalm zu singen; d. h. ein Psalmsänger werden, hieß sich selbst für einen Reformator, Hugenoten, und Calvinisten erklären.

**) Der Gesang bei unserm Pfarrkirchendienst wird gewöhnlich so übel ausgeführt, daß eine mit Anstand und laut genug gespielte Orgel, um die Stimmen des Geistlichen, der Knaben und der Gemeine zu übertönen, als eine Wohlthat anzusehen ist.

me setzte. Sein Contrapunct, einfacher und leichter auszuführen, als der des Goudimel, wurde von Vielen sehr geschätzt. Er war ein bedeutender Meister in der Harmonie, wie aus der zum 134sten Psalm gesetzten erhellt, dessen Tenor die alte Melodie unsers 100sten Psalmen bildet.

Aus Teutschland, und zwar auf dem Wege der Schweiz und Frankreichs, gelangte der Gebrauch des geistlichen Liedergesanges in Versen nach England. Unter der Regirung Heinrichs des VIII. wurden mehrere Psalme von Sir Thomas Wyatt übersetzt; und ziemlich um dieselbe Zeit erschien die erste Ausgabe von Sternhold's Uebersetzung von 51 dieser königlichen Gesänge. Beide Uebersetzungen wurden ohne Noten gedruckt, und, wie man glaubt, ursprünglich zu solchen Balladenmelodieen gesungen, die am besten zu dem Versmaaße *) paßten. Allein erst unter der Regirung der Elisabeth fuhren die Protestanten, die unter der Maria seufzten, fort, sie öffentlich zu singen. Im Jahr 1562 wurden sie „mit passenden Noten, sie darnach zu singen," aber ohne einen Baß oder eine andre Begleitung herausgegeben; und erst siebzehn Jahre nachher wurden ihre Melodieen von Wil. Damon mit Harmonie versehen **). Aber die erste vollständige Ausgabe der Psal-

*) So wie Marot seine ersten dreißig Psalme dem König von Frankreich, so widmete Sternhold die erste Ausgabe seiner Uebersetzung dem König Eduard dem VI. Die ganze Uebersetzung erschien erst 1562.

**) Der Titel war folgender: The Psalmes of Dauid in English meter, with notes of foure partes set unto them by Guilielmo Damon, to the use of the godly Christians, for recreating themselves, instede of fond and unseemly

me in Stimmen erschien 1594, unter dem Titel: The whole Book of Psalmes, with their wonted tunes, as they are song in churches, composed in foure parts, by nine sundry authors (d. h. Das ganze Buch der Psalme, mit ihren gewöhnlichen Melodieen, wie sie in Kirchen gesungen werden, von neun Verfassern in vier Stimmen gesetzt) *). In demselben Jahr edirte John Mundy, Baccalaureus der Musik, und einer von den Organisten der Freikapelle ihrer Majestät zu Windsor, „Lieder und Psalme, in drei, vier und fünf Stimmen gesetzt, zum Gebrauch und Ergetzen Aller, welche Musik entweder lieben oder lernen.“ Fünf Jahre nach diesem erschien in Folio eine andre Sammlung, nicht blos für Singstimmen, sondern auch für Instrumente bestimmt. Der Titel erklärt ziemlich den Inhalt und die Einrichtung des Werks: The Psalmes of David in meter, the plaine song beinge the common tune to be sung and plaide upon the lute, orpharion, citterne, or base violl, severally or together, the singing part to be either tenor or treble to the instrument, according to the

ballades.“ (Die Psalme Davids in Englischem Versmaaß, mit Noten von vier Stimmen zu denselben gesetzt von Wilh. Damon, zum Gebrauch der frommen Christen, um sich zu ergetzen, anstatt der albernen und unschicklichen Balladen).

*) Diese Verfasser waren John Dowland, E. Blanchs, E. Hooper, J. Farmer, R. Allison, G. Kirby, W. Cobbold, E. Johnson, und G. Farnaby, welche auf dem Titelblatt erklären, so in diesem Werke gearbeitet zu haben, daß der Unkundige durch geringe Uebung dahin gelangen könne, diejenige Partie zu singen, die seiner Stimme am angemessensten ist.

nature of the voyce; or for foure voyces, with ten short tunes in the end, to which for the most part, all psalmes may be usually sung, for the use of such as are of mean skill, and whose leysure least serveth to practize. By Richard Allison, gent. Practitioner in the Art of Musicke (d. i. Die Psalme Davids in Versmaaß, wobei die Choralmelodie die gewöhnliche Melodie ist, zum Singen, und zum Spielen auf der Laute, Zither oder dem Violoncell, entweder abgesondert, oder zusammen, wobei die Singstimme entweder Tenor oder Sopran zu dem Instrument seyn kann, nach Beschaffenheit der menschlichen Stimme; oder für vier Stimmen, nebst zehn kurzen Melodieen am Ende, nach welchen größtentheils alle Psalme gewöhnlich gesungen werden können, zum Gebrauch für die, welche mittelmäßige Fähigkeit und am wenigsten Muße zur Uebung haben. Von Rich. Allison, ausübendem Musikus). Dem Werke vorgesetzte Lobsprüche in Versen erheben sein Verdienst; aber es enthält keine Beispiele, die das damals Gewöhnliche übertreffen. Das nächste und vielleicht vollständigste Werk von Psalmmelodieen zu vier Stimmen gab Thom. Ravenscroft, Baccal. der Musik, 1621 heraus. Es enthält eine Melodie zu jedem der 150 Psalme, und viele darunter von R. selbst *). Die Bässe und Mittelstimmen wurden von nicht weniger, als ein und zwanzig Englischen Tonkünstlern gesetzt, unter denen sich auch John Milton, der Vater des berühmten Dichters, befindet.

*) Von diesen sind nicht wenige noch üblich, wie zu Windsor, St. Davids, Southwell, Canterbury u. s. w.

Ueber den schalen Gegenstand der Psalmodie, besonders im Einklange, ist vielleicht schon genug gesagt worden; daher wollen wir zu der besondern Betrachtung jener höhern Art Kirchenmusik übergehen, die in der Kathedralkirche Statt fand, und während der Regirung der Elisabeth nirgend anderwärts mit grösserem Erfolg cultivirt wurde, als in England. In der musikalischen Geschichte werden das Genie und die Einsicht, die in den Werken White's, Tallis's, Bird's und Morley's so hervorleuchten, immer unter dem Vortrefflichen irgend eines Landes zu dieser Zeit sich auszeichnen. Keiner, als der erste dieser berühmten Tonsetzer, Rob. White, ist vor seiner Zeit aufgetreten, dessen Kenntniß der Harmonie und klarer Stil mehr Lob verdient hätten. Die Zeit seiner Geburt ist nicht genau bekannt; aber er übertraf Bird und Tallis so weit, daß er, ob er gleich lange genug lebte, um einen ausgebreiteten und wohl verdienten Ruf zu erwerben, doch starb, ehe ihr Ruhm gegründet war. Wiewohl er nicht den Vortheil der Muster eines Palestrina genoß, der erst nach ihm blühete, so zeigt doch sein Kirchenstil, daß er von einem ähnlichen Genie beseelt, und mit einem Geschmack begabt war, der dem Haupt der Römischen Schule keine Schande gemacht haben würde.

Obschon White's Werke, wie es scheint, nie gedruckt wurden, so wird doch eine hinlängliche Anzahl derselben in der Bibliothek der Christkirche zu Oxford aufbewahrt, unsre Bewunderung zu erregen, und uns mit Bedauern zu erfüllen, daß bisher Erzeugnisse von einem so echten Gehalt so wenig bemerkt worden seyn sollten. Morley

war ein zu großer Musikus, um ihr außerordentliches Verdienst zu verkennen; und als Mensch zu edelmüthig, um ihrem Urheber nicht einen Platz in seinem Verzeichnisse ausgezeichneter Tonsetzer einzuräumen, und seine Talente und Kenntnisse mit denen des Orlando di Lasso zu vergleichen, und ihn den „vortrefflichen Männern, Fairfax, Taverner, Shepherd, Mundy, Parsons und Bird beizugesellen," den berühmten Englischen Tonkünstlern, welche den besten Componisten auf dem festen Lande nicht nachgestanden haben. (Man sehe Morley's Introduction).

Dr. Burney hat in seiner Geschichte ein Anthem von White für vier Singstimmen, aus den einzelnen Stimmen in Partitur gegeben, worin die allgemeine Einrichtung der Harmonie, nebst der Leichtigkeit der Antworten, einen großen Beweis von seinem Genie und seinen achtbaren Fähigkeiten im Contrapunct abgibt. Außerdem spricht er von vielen andern seiner Kirchencompositionen zu lateinischen Worten, die er selbst aus den Christkirch-Büchern in Partitur brachte, und besaß ein Manuscript mit dem Titel: Mr. Robert White, his Bitts of three Parte Songes, in Partition; with Ditties, 11, without Ditties, 16. „Die Stücke, setzt er hinzu, bestehen aus kurzen Fugen oder Intonationen, in den meisten der acht Kirchentöne, worin die Harmonie äußerst rein, und die Antwort zu jedem Fugensubject mit großer Einsicht und Regelmäßigkeit angebracht ist."

Die vorhandenen Beweise von White's Meisterschaft in der Chormusik zeigen, daß er einen hohen

Rang unter jenen geschickten Harmonisten einnahm, deren Arbeiten die Periode vor Tallis und Bird schmückten, und welche mit Recht die Väter unsrer echten Kirchenmusik heißen können. Und wenn unter den Compositionen ihrer Zeit, in welchem fremden Lande es sey, nichts gefunden wird, das vorzüglicher wäre, als was sie uns hinterlassen haben, so entdecken wir auch in ihren Compositionen keine Beispiele, welche an Vortrefflichkeit über die Producte des eben genannten Meisters gingen.

Die Grundsätze der Tonkunst zur Zeit des Todes dieses White, d. h. frühzeitig unter der Königin Elisabeth, wurden ein allgemeiner Gegenstand der Bearbeitung und der vertrauten Bekanntschaft im gebildeten Europa. Die Niederlande, Italien, Teutschland, Frankreich und England konnten sich genialer Tonkünstler und gründlicher Contrapunctisten rühmen. Aber so zahlreich solche Musiker nun wurden, so übertraf doch Keiner den Tonsetzer, von dessen Verdienste wir jetzt handeln wollen.

Thomas Tallis war während der Regirung Heinrichs VIII. geboren. Er soll nach und nach Organist bei Heinrich, bei dessen Sohn Eduard, und bei den Töchtern desselben, Maria und Elisabeth, gewesen seyn; aber die Schwierigkeit des Beweises, daß unter der Regirung der drei ersten von diesen Weltliche je zu einer Organistenstelle gelangten, macht diese Angabe sehr zweifelhaft *). Die Melodie zu Tallis's Zeit bestand aus

*) Während der Herrschaft der katholischen Religion wurde die Orgel in Klöstern gewöhnlich mit Mönchen besetzt, und in Kathedral- und Collegiatkirchen und Kapellen von Canonicis und andern Mitgliedern der Priesterschaft.

nicht viel mehr als aus Fragmenten des alten Chorals oder canto fermo, dessen er sich vielleicht so reichlich bediente, als irgend einer seiner Zeitgenossen; aber während sein Verfahren hierin dem ihrigen glich, übertraf er sie so weit in dem Gewebe seiner Harmonie, daß er seinen Compositionen den höchsten Rang in der öffentlichen Meinung gab. Seine Modulation ist antik, indem sie hauptsächlich aus gewöhnlichen Accorden besteht, anstatt der Constructionen auf der Sexte, Septime u. s. f., und deren Umkehrungen. Die Wirkung dieses Systems, unter seiner einsichtsvollen und bewunderungswürdigen Behandlung, war besonders feierlich, und gewiß von jeder Kirchenmusik des letzten oder gegenwärtigen Jahrhunderts sehr verschieden, und in gewissen Rücksichten selbst vorzüglicher.

Die folgende Composition, aus einer Sammlung von gottesdienstlichen Stücken mit musikalischen Noten, herausgegeben 1565, wird dem Leser einen Begriff von Tallis's Stil in seinen frühern Jahren verschaffen **).

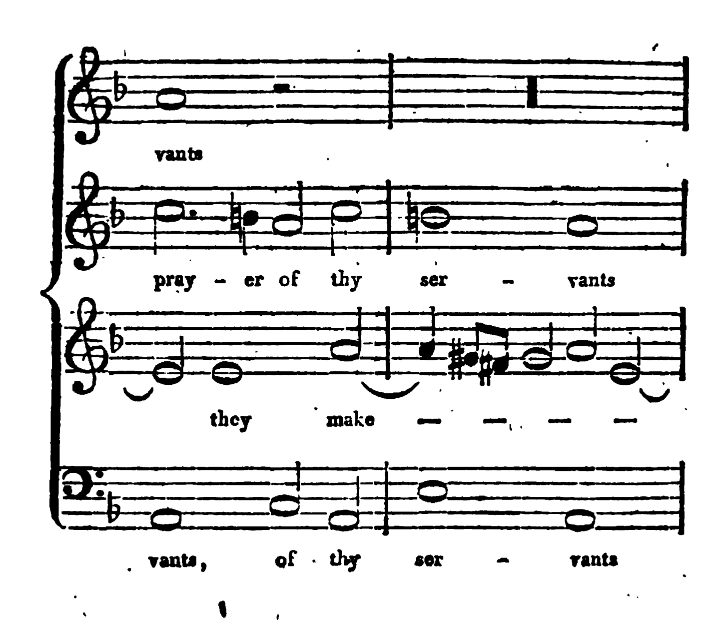
*) In dem Virginalbuche der Elisabeth stehen zwei Compositionen für die Orgel von Tallis. Beide sind auf eine schale, nichtssagende Grundlage gebaut, und eben so trocken, schwierig und mit Harmonie überladen. (Es ist sonderbar, daß der Verf. diese hier anführt, wo er doch nur zu Tallis's Lobe spricht. A. d. U.)

**) Diese aus den Werken von Heath, Thom. Cawston, Rob. Hasleton, Knight, Johnson, Tallis, Oakland und Shepard gebildete Sammlung führt den Titel: Morning and Evening Prayer, and Communion, set forth in foure Partes, to be sung in Churches, both for Men and Children, with dyvers other godly Prayers and Anthems, of sundry Men's doyngs. Imprinted at London by John Day, 1565. (Auf Teutsch: Morgen- und Abendgebet, und Communion, in 4 Stimmen gesetzt (zum Gesang in Kirchen für Männer und Knaben, mit verschiedenen andern frommen Gebeten und Anthemen u. s. w.).

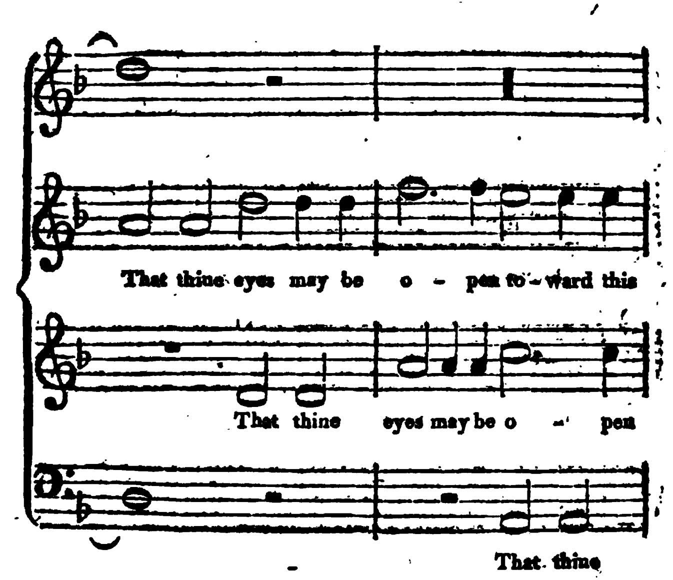
Gebet.


Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.
Hear
Hear the voice and prayer
the voice and pra - yer of thy
of thy ser - vants, of
Hear the


ser - vants, of thy ser -
Hear the voice and
thy ser - vants that
voice and pra - yer of thy ser -


vants
pray - er of thy ser - vants
they make — — — —
vants, of thy ser - vants


that they make be-fore thee this day.
that they make be-fore thee this day.
be - fore thee this day.
that they make be-fore thee this day.


That thine eyes may be o - pen to-ward this
That thine eyes may be o - pen
That thine


That thine eyes may be o - pen to-ward this
house night and day; this
toward this house night and day
eyes may be o - pen to-ward this house night
house night and day; ever to-ward this
house night and day; ever toward this
night and day; ever to-ward this
and day; ever to-ward this


place, ever to - ward this place, of
place, ever toward this place,
place, ever to - ward this plase, of which thou hast
place, ever to - ward this place,


which thou hast said my name shall be
of, which thou hast
said my name shall be there.
of which thou hast said my name shall be



be there.

shall be there, and when thou hear'st, have

on them. And when thou

shall be there.


And when thou hear'st, have mer - cy on
mer - cy on them, on
hear'st have mer - cy on
And when thou hear'st, have mer - cy on


them, and when thou hear'st, have
them, and when thou hear'st,
them. And when thou
them. And


mer - - cy on
And when thou
hear'st, have mer - cy on
when thou hear'st, have mer - cy on


them. And when thou hear'st, have mer - cy
hear'st, have mer - cy on
them. And when thou hear'st, have mer - cy
them. And when thou hear'st, have mer - cy



Diese Composition zeigt nicht nur eine gründliche Kenntniß der Regeln der Harmonie, wie sie in der Mitte des 16ten Jahrhunderts bestanden, sondern auch in der Anordnung der Stimmen eine Geschicklichkeit und Erfindungsgabe, als von keinem gleichzeitigen Componisten übertroffen worden sind; aber die lateinischen Motetten und Hymnen oder Cantiones sacrae, die Tallis nachmals herausgab, stehen in allen Stücken der guten Composition oben an. Die Kanons, die Umkehrungen, Augmentationen und Diminutionen, und andere künstliche Schema's der Chorcomposition, worin damals das Hauptverdienst eines Tonsetzers gesucht wurde, sind in diesen Stücken bis auf einen bewundernswürdigen Grad ausgeführt *). Allein die wundervollste aller Arbeiten

*) Sie erschienen im Jahr 1575, um welche Zeit Tallis und

dieses gelehrten Contrapunctisten ist sein Gesang von vierzig Stimmen (vormals bei dem Musikhändler Bremner am Strand). Diese Composition besteht aus 8 Sopranen, 8 mezzi soprani, 8 Alt., 8 Tenor. und 8 Baßstimmen, nebst einer Orgelstimme! Wenn wir bedenken, daß diese zahlreichen Verbindungen nicht im einfachen Contrapunkt sind, sondern daß jede dieser verschiedenen Stimmen Theil an den gelegentlich vorkommenden Punkten hat; daß eine Aufeinanderfolge kurzer Fugen eben so regelmäßig durch alle Bestandtheile des vielfachen Baues hindurch geführt ist, als wenn er aus einem einfachen Sopran, Alt, Tenor und Baß bestände, so müssen wir nothwendig erstaunen. Wenn eine solche Composition Gothisch heißen soll, so ist sie erstaunenswürdig; wenn sie mehr kunstreich oder gelehrt, als affectvoll, ist, so ist sie höchst geistig (intellectuell), und macht der Erfindung und Wissenschaft des Urhebers eben so viel Ehre, als seiner Geduld. Das Meiste seiner Werke, aus Litaneien, Anthemen u. a. Stücken bestehend, befindet sich unter den Harleischen Handschriften im Britischen Museum, und in der musikalischen Bibliothek der Christkirche zu Oxford *).

Wird ein sehr willkürliches Privilegium des Monopols durch ein Patent erhielten. Auf eine gewisse Reihe Jahre genossen sie das ausschließende Recht, nicht blos ihre eigenen, sondern auch die Compositionen jedes andern Englischen oder fremden Meisters zu drucken, wie auch Notenpapier zu liniiren und zu verkaufen.

*) Es ist sonderbar, daß Tallis's gebildetes Gehör die Verbindung der Terz mit der Quarte und Quinte vertragen konnte, welche oft in seinen vielstimmigen Compositionen vorkommt.

Dieser vortreffliche Tonkünstler schmückte seinen Beruf und sein Vaterland bis zum November 1585. Sein Begräbnißort war die alte Pfarrkirche von Greenwich. Strype in seiner Fortsetzung von Stow's Survey (gedruckt 1720) meldet, daß er folgende Grabschrift auf einer ehernen Tafel im Chor fand *). Ich schreibe sie aus Dr. Burney's einsichtsvoller und schätzbarer Sammlung von Kathedralmusik (Collection of Cathedral Music) ab, einer Sammlung, die durch Tallis's unsterbliche Werke nicht wenig bereichert ist:

Epitaph.

Enterred here doth ly a worthy wyght,
Who for long tyme in musick bore the bell:
His name to shew, was Thomas Tallis hyght,
In honest vertuous lyf he did excell.

He serv'd long tyme in chappel with grete prayse,
Fower sovereignes reignes (a thing not often seene)
I mean King Henry and Prynce Edward's dayes,
Queen Marie, and Elizabeth our Queene.

He maryed was, though children he had none,
And lyv'd in love full three and thirty yeres
With loyal spowse, whos name yclept was Jone,
Who here entomb'd, him company now bears.

As he did lyve, so also dyd he dy
In myld and quyet sort, O happy man!
To God full oft for mercy did he cry,
Wherefore he lyves, let deth do what he can.

*) Der Stein, an welchem sich diese Platte befand, war (wie Burney sagt) von Dr. Aldrich erneuert worden; da aber die alte Kirche niedergerissen worden ist, so ist kein Denkmal weder von Tallis, noch von einer vor dieser Periode hier beerdigten berühmten Person mehr übrig.

Der gründliche Tallis war kaum glücklicher durch seine Talente, als geehrt durch den Besitz eines Schülers, der in England so lange im Andenken bleiben wird, als man Musik da pflegt und hochschätzt; Wilhelm Bird, wie man glaubt, der Sohn Thomas Bird's, eines Mitglieds der Kapelle Eduards VI., wurde im Chor erzogen. Ob uns gleich die große Anzahl seiner Kirchencompositionen zu lateinischen Worten, nebst seiner Musik zu verschiedenen Theilen des Römischen Rituals, glauben machen könnte, daß er während eines großen Theils seiner Lebenszeit zur papistischen Gemeinde gehört habe, so ist doch offenbar, daß er endlich Protestant geworden seyn muß, weil wir ihn im Jahr 1563 als Organisten in der Lincolner Kathedralkirche, und sechs Jahre nachher als Mitglied der Kapelle der Königin Elisabeth, und im Jahr 1575 nebst Tallis als Organisten der Königin antreffen *).

Von allen Tonsetzern seiner Zeit war Niemand glücklicher als Bird in dem kunstreichen und schwierigen Stile der Fugen und Kanons seiner Zeit. Aber hier blieb sein Talent nicht stehen. Er erfand und entdeckte neue harmonische Verwicklungen und Bewegungen. Und

*) Er setzte jedoch, wie es scheint, den Haupttheil seiner Chormusik zu Lateinischen Worten, und gab sie erst in der Mitte der Regirung Jacobs des I. heraus.

Die noch aufbewahrten schweren und verwickelten Orgelstücke der Kapelle beweisen, daß Tallis und sein Schüler große Orgelspieler gewesen seyn müssen. Diese Compositionen sind freilich ohne leidenschaftlichen Ausdruck, ohne Anmuth und melodische Schönheit; aber diese Mängel werden meist durch die bewunderungswürdige Führung und Verwebung der Stimmen vergütet.

seine Fruchtbarkeit war so groß, als sein Fleiß. Dieß Zeitalter zeichnete sich nicht nur durch Vermehrung dieser gelehrten Uebertreibungen aus, sondern auch durch eine Leidenschaft für Variationen oder Vervielfältigungen der Noten von bekannten Melodien durch jede Kunst der Fantasie oder der Laune; eine Thatsache, welche das Virginalbuch der Königin genugsam beweisen würde, hätten wir nicht sonst zahlreiche Beweise von dieser Ausschweifung des Geschmacks im 16ten Jahrhundert. Allein nicht weniger in diesen, als in den erstern Producten der ausgearbeiteten und gründlichen Harmonie zeigte Bird seine große Kenntniß und Fähigkeit. In dem eben erwähnten Buche sind La volta, ein Italiänischer Tanz, Wolsey's Wilde, und Callino Castorame von Bird's Erfindungsgabe neu bearbeitet, und machen den verdienstlichsten und unterhaltendsten Theil desselben aus.

Indem wir aber diese Arbeiten als Beweise seiner großen Geschicklichkeit bewundern, müssen wir zugleich bedauern, daß sie auf die edlern Gegenstände der Musik in so geringerem Maaße angewendet wurden. In einem spätern Zeitalter würde ein solches Genie, als Bird, sich durch Geschmack, Anmuth und Ausdruck gezeigt, in die glänzenden Gegenden des Pathos erhoben, oder die Freunde der schönen Einfachheit ergetzt haben. Aber in einem Zeitalter, da Fragmente des canto fermo, alte weltliche Lieder, und andre Reste des Alterthums, der Mode gemäß, zur Grundlage der Instrumentalcomposition gemacht werden mußten, war das Genie gefesselt, die Erfindung beengt, und Rhythmus, Accent und Anmuth schlechthin verbannt. Von Stücken Bird's, die

diese Bemerkung auf sich anwenden lassen; finden sich einige in einer handschriftlichen Sammlung von Compositionen für das Virginal, in einem Bande mit dem Titel: Lady Nevill's Music Book *). Die Dame, nach der dieser starke, prächtig gebundene Foliobaud benannt ist, war wahrscheinlich eine von Bird's Schülerinnen; da verschiedene Stücke ausdrücklich für sie geschrieben sind, z. B. „a Fancie (eine Fantasie) for my Lady Nevill.“ Außer acht Stücken, die in einem dünnen Foliobande von Lectionen, gemeinschaftlich von ihm, von Dr. Bull und Orlando Gibbons (während der Regirung Jakobs I.) herausgegeben, unter dem Titel Parthenia enthalten sind, scheint nichts von Bird's Antheil an den Sammlungen der Königin und der Lady Nevill, und überhaupt keine von seinen Instrumentalcompositionen gedruckt worden zu seyn.

Es ist merkwürdig, daß der wohlbekannte und allgemein bewunderte Kanon, „Non nobis, Domine,“ in keinem seiner, von ihm selbst herausgegebenen, oder von Andern vor dem Jahre 1652 gesammelten Werke erscheint **). Um die Mitte des letztverflossenen Jahrhunderts gab Carlo Ricciati denselben in Holland als ein Product Palestrina's heraus; allein daß er wirklich von Bird herstammt, beweist der Umstand hinlänglich, daß weder vor, noch seit jener Zeit der geringste

*) Dieser Band, 42 Stücke enthaltend, war nach der Angabe des Abschreibers am 11. Sept. 1591, im 30sten Regirungsjahre der Elisabeth geendigt.

**) In jenem Jahre nahm denselben Hilton in eine Sammlung von Catches, Rounds und Canons auf, und setzte ihm den Namen Bird bei.

Anspruch auf die Verfertigung desselben zu Gunsten eines andern Componisten behauptet worden ist. In Hinsicht des wirklichen Verdienstes dieser Arbeit, muß man offenherzig gestehen, daß bei sehr geschickter Anlage und Anordnung die Verbindung einen Grad von Verwicklung (embarrassment) verräth, und nach den angenommenen Gesetzen der Harmonie nicht ganz gerechtfertigt werden kann. Die Auflösung der Septime in die Octave, und ein Aufsteigen nach einer unvorbereiteten Septime sind Anomalieen, die in einer modernen Composition nicht geduldet werden würden. Das Motiv oder Subject existirte vor Bird's Geburt, und war bei Zarlino, Palestrina und vielen Andern lange eine Lieblingsreihe von Tönen gewesen *). Nichts desto weniger ist das Stück, als Ganzes, mit Adel und Einfalt angelegt, und seine majestätische und feierliche Wirkung

*) Das regelmäßige Aufsteigen und Zurückkehren durch die Zwischenintervalle zwischen dem Hauptton und seiner Quarte ist eben so frei seit, als vor der Zeit Birds, angenommen worden. Händel unter Andern betrachtete diesen Gang als ein gemeinschaftliches Eigenthum, wie folgende Vergleichung zeigt:

Bird, im 16ten Jahrhundert.



Händel, im 18ten Jahrhundert.



erfüllt das Gemüth mit erhabenen und andächtigen Gefühlen.

Bird starb im Jahre 1623, nach einem langen Leben, das er dem Studium seiner Kunst mit so viel Genie und Fleiß auf das Rühmlichste gewidmet hatte *). Wie ämsig er seine Zeit genutzt haben müsse, kann man aus der kunstreichen Beschaffenheit und aus der Menge seiner Compositionen schließen. Für seine Frömmigkeit kann man vielleicht aus dem feierlichen Ernste seiner Musik zu den Worten der h. Schrift einen Beweis nehmen; für die Güte seines Herzens haben wir ein noch sichereres Zeichen in der Liebe, mit der ihm sowohl sein Lehrer Tallis, als sein Schüler Morley ergeben war **).

Ich habe nun noch ein Verzeichniß der Werke dieses großen Meisters vorzulegen, und als eine Seltenheit eine Probe seiner Orgel- oder Virginalcomposition mitzutheilen.

Außer seinem beträchtlichen Antheil an den heiligen

*) Er überlebte seinen Lehrer acht und dreißig Jahre; angenommen also, daß er zwanzig gewesen, als er zu Lincoln Organist ward, so war er nicht weniger als achtzig Jahre alt, da er starb.

**) Es würde ungerecht seyn, nicht zu bemerken, daß Peacham in seinem Complete Gentleman von ihm mit großer Ehrfurcht spricht, und ihn als einen Componisten von „Motetten und Musiken der Frömmigkeit und Andacht, den Phönix" nennt. „Seine Cantiones sacrae, wie auch seine Gradualia, sagt dieser Schriftsteller, sind englisch und göttlich; und seine Virginalia und einige andre von seiner ersten Partie können nicht von den ersten Italiänern besser gemacht werden." Und Wood sagt in seinen Fasti, Bird war ein trefflicher Mathematiker.

Gesängen (Cantiones sacrae), die er mit Tallis gemeinschaftlich herausgab, und vielen andern zerstreuten geistlichen und weltlichen Vocal- und Instrumentalstücken, haben wir seine

Psalms, Sonnetts and Songs, of Sadness and Pietie, of five parts (Psalmen, Sonnette und Gesänge der Traurigkeit und Frömmigkeit, von fünf Stimmen), gedruckt 1588.

Liber Primus Sacrarum Cantionum, quinque vocum. 1589.

Songs of sundrie Nature, some of Gravitie, and others of Myrth fit for all Companies and Voyces (Gesänge besondrer Art, einige ernst, andre fröhlich, passend für alle Gesellschaften und Stimmen), 1589.

Gradualia ac Cantiones Sacrae. Liber primus et secundus. 1607.

Psalms, Songs, and Sonnets: some solemne, others joyful, framed to the Life of the Words, fit for Voyces or Viols, of three, four, five, and six parts. 1611. (Psalmen, Gesänge und Sonnette, einige feierlich, andre fröhlich, zum Leben der Worte eingerichtet, für Singstimmen oder Violen, zu drei, vier, fünf und sechs Stimmen).

The Carman's Whistle.
(Des Kärrners Pfeife.)
Mit Variationen.
Componirt für die Orgel oder das Virginal von W. Bird.




tr
tr
tr
tr


2
tr
tr
tr
tr



tr
3
tr


tr
tr
4




5




6
tr
tr
tr
tr


7



8




tr
tr


9
tr
tr



Wenn Tallis in seinem Schüler Bird glücklich war, so war es dieser kaum weniger in seinem Zögling **Thomas Morley**. Dieser ausgezeichnete Tonkünstler erwarb gleichen Ruhm durch seine Compositionen, als durch seine Abhandlung: **Einfache und leichte Einleitung in die praktische Musik** (A plaine and easy Introduction to practical Musicke. London,

1597). Ihr lehrreicher Inhalt und der Geschmack seiner Zeit entschuldigen die Seltsamkeit des Dialogs; und wenn wir bedenken, daß dieß der erste Versuch war, in der Englischen Sprache ein System aufzustellen, so gebührt dem Verfasser immer viel Lob. Doch enthält das Werk manches Ueberflüssige, und läßt manches Wesentliche vermissen; aber Tausend haben seine Nutzbarkeit und Verdienstlichkeit erfahren und zugestanden. Es befriedigte die Bedürfnisse der Zeit seiner Abfassung, und bleibt noch heut zu Tage eine schätzbare Seltenheit.

Als praktischer Tonkünstler nimmt Morley einen hohen Rang ein. Der Fluß und die Nettigkeit seiner Melodieen übertrifft alle vorhergehenden Compositionen; und wenn er bisweilen (unbewußt, wie sich ganz wohl annehmen läßt) die Ideen Andrer aufnimmt, so erscheinen sie unter seiner Behandlung immer verbessert. Seine Compositionen, in Canzonetten, Madrigalen, Balladen, Concert-Lectionen, Anthemen, und Kirchenstücken bestehend, offenbaren, nebst einem reiferen Stil der Melodie oder einer gebildetern Fantasie, alle Gelehrsamkeit der Zeit, und sowohl eine bedeutende Größe, als feierliche Würde und Kraft der Erfindung.

Morley war Baccalaureus der Musik und gehörte zur Kapelle der Elisabeth. Eine Partie seiner Madrigale (zu welcher aber verschiedene Componisten beitrugen) wurde zu Ehren der Königin gedichtet, componirt und gedruckt, welche in dem Titel des Werks The Triumphs of Oriana, unter diesem Namen bezeichnet

wird *). In Tudway's Sammlung von Chorcompositionen, die er für Lord Harley 1715 machte, finden wir seine Traueranthema und ein geistliches Abendlied; aber während seines Lebens scheint nichts von seiner Kirchenmusik gedruckt worden zu seyn. Seine Compositionen für das Virginal müssen zahlreich gewesen seyn, weil blos in dem Musikbuche der Elisabeth sich 5 verschiedene Partieen Lectionen für dieses Instrument unter seinem Namen finden.

Der Werth von Morley's Todtenamt (Burial Service), welches man für das erste nach der Reformation geschriebene hält, ist den Mitgliedern des Chors von Westminster wohl bekannt, wo es noch immer bei großen Gelegenheiten aufgeführt wird. Dr. Burney sagt, daß er diese Seelenmesse bei dem Tode Georg des II. mit höchst feierlicher Wirkung aufführen hörte. Es ist im Molltone und hauptsächlich im einfachen Contrapunkt: die Harmonie zeichnet sich durch hohe Würde aus, die Modulation ist auserlesen, und, nach Burney's Meinung, kann nichts solcher erhabenen und rührenden Feier besser entsprechen.

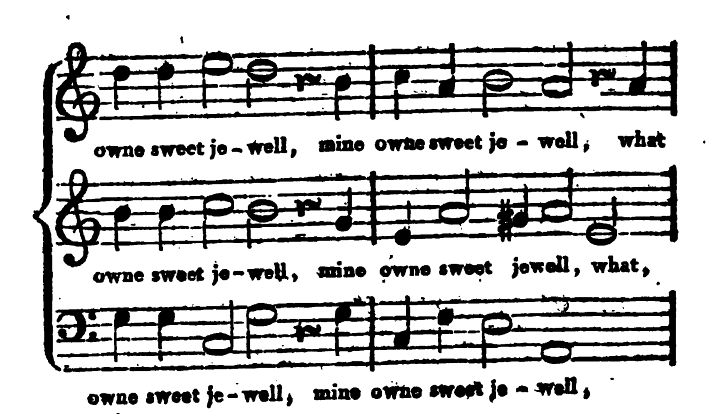
Wann dieser erfindungsvolle, fleißige und gelehrte Meister starb, ist ungewiß; doch setzt man seinen Tod um die Zeit des Jahres 1604.

*) Der Gedanke, die Talente fast aller Componisten des Königreichs in den Triumphen der Oriana zu Ehren der jungfräulichen Königin in Thätigkeit zu setzen, soll, wie Einige glauben, bei Morley durch das Beispiel des Padre Giovenale erregt worden seyn, der nicht weniger, als 37 berühmte Italiänische Tonsetzer, Lieder und Madrigale zu Ehren der Jungfrau Maria componiren ließ.

Die folgende Canzonette ist aus der zweiten Ausgabe seiner „Short Songs for three Voices“ (kurze Lieder für 3 Stimmen), als Probe seines Stils in dieser Gattung, gewählt.








pre - sents, what pre - sents
what pre - sents see what I have
what pre - sents, what pre - sents
I have for my dar - ling a ro -
here for my pretty sweet, sweet dar - ling,
I have for my dar - ling
bin robin red brest and a — — — ro -
a ro - bin robin robin little little
a ro - bin red brest and a star - ling, a


- bin red brest and a star - ling. These I give both in
yong ro - bin and a star - ling.
ro - bin and a star - ling. These I
hope to move thee; yet thou
These I give both in hope, in hope at length to move,
give both in hope
sayst that I love not; no, I love not thee, thou saist I
to move thee, and yet thou saist I do
to move thee yet thou saist I do


do not, I do not love. —
These
not, I do not love thee, no I do not, no, I do not
not, I do not love thee, no I do not I do not
— I give both in hope to move.
love thee. These I give both in hope, in hope at
love thee. These I give both in-
thee, yet thou saist that I love not, no I love not thee,
lenght to move, to move thee and yet thou saist
hope to move thee, yet thou saist

Sheman starb 1590, und hatte seinen trefflichen Schüler zum Nachfolger, der fünf Jahre nachher, auf Befehl der Königin, als Professor der Musik am Greshamer Collegium angestellt wurde, und die Erlaubniß erhielt, in Englischer Sprache zu lesen. Seine erste da gehaltene Vorlesung gab seinen Zuhörern so große Befriedigung, daß er aufgemuntert wurde, sie drucken zu lassen, und der Titel, unter dem sie erschien, ist eine schöne Urkunde für die Geschichte: „The Oration of Maister John Bull, Doctor of Musicke and one of the Gentlemen of hir Majesty's Royal Chappell, as he pronounced the same, beefore divars worshipful persons, the Aldermen and Commoners of the citie of London, with a great multitude of other people, the 6th day of October, 1597, in the new erected Colledge of Sir Thomas Gresham, Knt. deceased: made in the commendation of the founder, and the excellent science of Musicke. Imprinted at London by Thom. Este“ (Die Rede des Hrn. Joh. Bull, Dr. der Musik und Mitgliedes von Ihrer Königl. Majestät Kapelle, wie er sie vor verschiedenen ehrwürdigen Personen, den Rathsherren und den Mitgliedern des Unterhauses der Stadt London, und einer großen Menge andrer Zuhörer, am 6. October 1597, in dem neu errichteten Collegium des verstorbenen Ritters Thom. Gresham, gehalten: verfertigt zur Empfehlung des Stifters und der vortrefflichen

bridge, und 1592 erhielt er den Doctorgrad auf dieser Universität.

Wissenschaft der Musik. Gedruckt zu London, b. Thom. Est").

Der Ritter Thom. Gresham war bei Stiftung dieser Pflanzschule für musikalische und andre Vorlesungen kaum freigebiger, als Elisabeth einsichtsvoll, den D. Bull zum Lehrer an derselben anzustellen. Er war vielleicht nicht nur der passendste, sondern fast der einzige Musikverständige, der durch Theorie und Praxis diejenigen belehren und bilden konnte, die sich die treffliche Anstalt zu Nutze machen wollten *). Er verwaltete seine Lehrstelle zehn Jahre mit Ehren, und legte sie dann nieder, man weiß nicht, aus welchem Grunde, weil er noch sechs Jahre nachher in England blieb. Als Jakob I. den Thron bestieg, ward D. Bull sein Organist. Nach Stow, gehörte Bull zur Galanteriehändler-Compagnie (Merchant-Taylor's company), und es traf sich, daß Jakob und sein Sohn Heinrich in ihrem Saale

*) Es ist zu bedauern, daß aus verschiedenen Ursachen, unter andern durch die sonderbare Art der Lehrer, und durch die Lauigkeit des Publikums gegen Musik, der Zweck einer so edlen Anstalt in so hohem Grade vereitelt werden soll. Privatinteresse erwählt Lehrer, die nie Zuhörer bekommen. Aber der Ursprung des Uebels liegt in dem ersten dieser beiden Umstände, weil seit hundert und zwei und dreißig Jahren, nach D. Bull's Resignation, die musikalische Lehrstelle Männern eingeräumt wurde, die sich weder in der Theorie noch in der Praxis ausgezeichnet hatten, sondern, so viel man erfahren kann, in der vorzutragenden Wissenschaft äußerst unwissend waren. Ich kann diese Bemerkung nicht machen, ohne mich zu erinnern, daß, als ich nach Cambridge kam, um die musikalische Doctorwürde zu erlangen, ein Theil meiner Kosten in einer Abgabe für einen vierteljährigen Unterricht in dieser Facultät von einem gelehrten Manne bestand, der alle Wissenschaften, nur nicht die Wissenschaft der Harmonie studirt hatte.

in einem Zeitalter, welches mit Vergnügen solcherlei Compositionen zuhörte. Eine auf Ueberwindung der Schwierigkeiten, und im Nachahmen der Vortrefflichkeiten der verwickeltesten und kunstreichsten Compositionen verwandte Jugend wurde mit der Bewundrung und dem Erstaunen seiner Zuhörer belohnt. Er besiegte alte und erfand neue Schwierigkeiten, und, jeder Verlegenheit trotzend, strebte er im Gebiet des Vielstimmigen nach einer Art von Allmacht. Die Kraft und Leichtigkeit seiner Hand, weit entfernt, seinen Fleiß als schöpferischen Tonkünstlers erschlaffen zu machen, trieb ihn vielmehr zu einem eifrigeren Verfolgen der Geheimnisse des Tonsatzes, und brachte ihn bald an die Spitze der Instrumentalcomponisten seiner Tage *). Die erstaunliche Geläufigkeit im Anhäufen und Zusammenordnen gleichzeitiger Töne gibt einer von Wood (in seinen Fastis Oxoniensibus) erzählten Anekdote Glaubwürdigkeit.

„Dr. Bull, sagt Wood, hörte zu St. Omer's von einem berühmten Musikus der dortigen Kathedralkirche, und wandte sich unter dem Namen eines Dilettanten an ihn, um Etwas von seiner Geschicklichkeit zu lernen, und seine Werke zu sehen und zu bewundern. Dieser Musikus führte, nach einigem Gespräch, den vermeinten Lehrling in eine an die Kathedralkirche gränzende Vorhalle oder Musikschule, und zeigte ihm einen Gesang von 40 Stimmen, und forderte dann prahlerisch Jedermann

*) In dem Bau des Kanons recte et retro (vor- und rückwärts) und per arsin und in der Triangularform, und in andern fantastischen Gestalten, soll er ausnehmend geschickt gewesen seyn.

heraus, noch eine mehr hinzuzusetzen. Hierauf verlangte Dr. Bull Feder, Tinte und Papier, und ließ sich in den Saal auf zwei oder drei Stunden einschließen. Der Musikus hatte sich dieß nicht ohne eine merkliche Abneigung gefallen lassen; und als er zurückkehrte, war er wie von einem elektrischen Schlage getroffen, zu finden, daß der Englische Contrapunctist, statt eine Stimme, noch neue 40 Stimmen seiner Arbeit hinzugesetzt habe. Nachdem er sie mit der äußersten Umsicht geprüft und wieder geprüft hatte, ohne einen einzigen Fehler oder einen Verstoß wider die Harmonie zu entdecken, brach er in Erstaunen aus, und sagte, wer diese Stimmen hinzugesetzt habe, müsse entweder der Teufel oder Dr. Bull seyn. Dr. Bull entdeckte sich nun, und der Musikus fiel auf die Knie und betete ihn an."

Wie Wood ferner meldet, wurden nach diesem Vorfall seine Talente außerhalb Englands so bewundert, daß man ihm eine denselben angemessene Anstellung entweder bei dem Teutschen Kaiser, oder dem Könige von Frankreich, oder dem Könige von Spanien anbot; aber dieser große Ruf seines Genies erregte den Wunsch der Elisabeth, ihn wieder in England zu sehen, und sie rief ihn zurück. Von wahren Musikkennern ist allgemein zugestanden worden, daß Bull's Instrumentalcompositionen so vollstimmig und reich gearbeitet sind, daß, so wie blos die von Sebastian Bach mit den seinigen sich vergleichen lassen, die Ausführung derselben nach ihm nur den erstaunlichen Händen eines Palscha möglich war *).

*) Die Schwierigkeiten der Instrumentalstücke Bull's beschränkten sich nicht auf schnell hinter einander folgende Terzien-

Ob Dr. Bull dem Ruf der Königin nach England folgte, und nachher wieder das feste Land besuchte, oder da blieb, wo seine Talente am meisten geschätzt und belohnt wurden, ist nicht bekannt: aber Dr. Wood sagt, daß er zu Hamburg, während Andre mit mehr Wahrscheinlichkeit sagen, daß er zu Lübeck starb.

Sein Bildniß, wo er in der Tracht eines Baccalaur der Musik vorgestellt ist, wird in der Musikschule zu Oxford aufbewahrt. Auf der linken Seite des Gemähldes stehen die Worte: An. Aetatis suae 27, 1589 (im 27. J. s. Alters), auf der rechten befindet sich eine Sanduhr mit einem Menschengeripp. Um die vier Seiten der Einfassung steht folgendes Distichon:

The bull by force in field doth raigne,
But Bull by skill good will doth gaine.
(Im Felde herrscht der Bulle durch Kraft;
Aber Bull gewinnt durch Geschick sich Zuneigung.)

Das einzige im Druck vorhandene Werk dieses Tonsetzers sind Lectionen (fürs Virginal) in der vermischten Sammlung unter dem Titel: Parthenia, und ein Anthem „Deliver me, o God!“ in Barnard's „Sammlung geistlicher Musik.“

und Sextengänge, und die dichten, doch stets wechselnden Verflechtungen einer deutlichen Harmonie, sondern erstreckten sich auch auf den Tact, weil es nicht selten geschieht, daß in dem Fortgange von vier Stimmen, während die eine Hand zwei von sechs Vierteln in einem Tacte spielt, die andre neun zu jeder ganzen Tactnote zu spielen hat. Mit einem Wort, um die Schwierigkeiten dieses Tonsetzers zu besiegen, mußte man zu den schwierigsten Gängen eines Händel, Scarlatti, Paradies (Schülers von Porpora) und eines Clementi lächeln können.

In der folgenden Composition, die Dr. Burney aus den Virginalstücken im Notenbuche der Elisabeth ausgewählt hat, wo sie Dr. Bull's Juwele heißt, wird der Leser, vermischt mit den Eingebungen einer gefälligen Fantasie, ein Beispiel von weniger vorbereiteter und härterer Modulation finden, als er vielleicht von einem so talentvollen Meister erwartet hätte. Aber Vieles ist auf Rechnung des rauhen und verschrobenen Geschmacks seiner Zeit zu schreiben.













Unter denjenigen Componisten, welche den, unter den Engländern, durch die geschmackvollen Lieferungen Italiänischer Kaufleute (wie erwähnt) eingeführten, Stil der Singcomposition unterstützten und verbesserten, waren Thom. Weelkes und Ge. Kirbye, welche im J. 1597 gemeinschaftlich ein Buch Madrigale herausgaben, und Joh. Wilbye und Thom. Bennet, von denen der erste eine Partie dergleichen 1598, und der andre eine im folgenden Jahr herausgab *). Unter den in diesen Sammlungen enthaltenen Stücken sind die von Weelkes noch heut zu Tage wohl bekannt und mit Recht

*) Von diesen vier Madrigalisten, den besten Englands, sind viele Compositionen in dem Concert der alten Musik, in dem Catch-Club und in andern Musikanstalten wieder ins Leben gerufen und mit großem Vergnügen aufgenommen worden.

hochgeschätzt, während Kirbye's Madrigale melodiös, und geschickt gebildet sind. Wilbye schmückt seine Gelehrsamkeit mit einer sehr glücklichen Fantasie, und Bennet zeichnet sich für seine Zeit durch gute Phrasen und Gesang aus, wie auch durch feine Beantwortungen seiner Sätze, und durch die allgemeine Anordnung seiner Partitur. Obgleich diese und einige andre Charakterzüge der Madrigalcomponisten zur Regirungszeit der Elisabeth sie unterscheiden, so sind sie doch, im Ganzen, sowohl im Stil, als im Verdienst, einander ziemlich gleich. Wenn keiner sich sehr über die andern erhebt, oder unter sie herabsinkt, so weicht auch Keiner von den ihm vorgestellten Italiänischen Mustern ab.

In den Triumphs of Oriana, dem Product von nicht weniger, als 22 Componisten, befindet sich eins der gefälligsten Madrigale von dem wenig bekannten Wil. Cobbold. Wiewohl die Modulation darin dürftig ist, so sind doch die Motive anmuthig, reich, und erfinderisch durchgeführt, und die allgemeine Wirkung bestätigt den von den meisten Compositionen gegebenen Beweis von der Regelmäßigkeit und Reinheit der Harmonie bei den meisten Englischen Componisten der zweiten Klasse aus dem 16ten Jahrhundert *). Unter den Sternen der ersten Größe, einen ausgenommen, waren mehrere, welche, obgleich ihre Talente über die Regi-

*) Nothwendig mußte die Musik dieser Madrigale einiges Verdienst haben; denn in der Poesie finden wir keins, obgleich die Tugenden einer Königin den Gegenstand ausmachen, und der Preis, den der Graf von Nottingham, einer der ersten Edlen ihres Hofes, aussetzte, das Talent aufgemuntert hatte.

rungszeit der Elisabeth hinausreichten, doch eine Bemerkung im gegenwärtigen Kapitel verdienen. Von John Mundy gibt es Lieder und Psalme, die an Plan und Harmonie weit über das Mittelmäßige hinausgehen; verschiedene seiner Compositionen in dem Virginalbuche der Königin scheinen seine großen Geschicklichkeiten im Spiel zu verrathen *). Thomas Tomkins, Baccal. der Musik, Mitglied der königl. Kapelle, machte seinem berühmten Lehrer Bird alle Ehre. Seine Gesänge, für drei, bis sechs Stimmen, sind melodiös und voll Erfindung; und im 3. Bande von Tudway's Sammlung im Britischen Museum werden zwei sehr besondre Arbeiten, von ihm aufbewahrt, die eine, ein zwölfstimmiges Anthem, und die andere ein Anthem in einem durchgängigen Kanon, von vier Stimmen auf einer Zeile. Diese geistlichen Stücke haben Kraft der Gedanken und Gewandtheit der Verbindung; und seine weltlichen Melodieen sind fließend und wohl accentuirt. John Dowland, Baccal. der Musik, ein berühmter Lautenist, war, nach Wood, der seltenste Musikus seiner Zeit. Sein Hauptverdienst lag aber in der Meisterschaft auf seinem Lieblingsinstrument, ein Talent, welchem Shakspeare in seinem Passionate Pilgrim großen und daurenden Ruf gibt **). John Milton, der Vater unsers großen

*) Eins dieser Stücke ist eine Fantasie, worin der Componist schönes Wetter, Blitz, Donner, Stille der Luft, und einen schönen Tag zu schildern sucht. Ein Beweis, daß die moderne Schilderung eines Ungewitters nicht eine so neue Idee ist, als Manche glauben.

**) If Music and sweet Poetry agree,
As they must needs, the sister and the brother,

Dichters, obgleich nicht Tonkünstler von Profession, war ein fruchtbarer, gründlicher und erfinderischer Tonsetzer. Sein Name erschien in den meisten besten Ausgaben seiner Zeit, besonders denen von Wilby, in den Triumphs of Oriana, Ravenscroft's Psalmen, und den von Sir Wil. Leighton herausgegebenen Lamentations *).

Then must the love be great 'twixt thee and me,
Because thou lov'st the one, and I the other.

Dowland to thee is dear, whose heav'nly touch
Upon the lute doth ravish human sense;
Spenser to me, whose deep conceit is such,
As passing all conceit needs no defence.

Thou lov'st to hear the sweet melodious sound
That Phoebus' lute, the Queen of Music makes;
And I in deep delight am chiefly drown'd,
When as himself to singing he betakes.

One god is god of both, as poets feign;
One knight loves both, and both in thee remain.

Suppl. to Shakspeare, Vol. I. p. 718.

Nach einer versuchten Uebersetzung ungefähr:

Wenn Tonkunst und die holde Poesie
So eins sind, wie Geschwister müssen,
Muß zwischen dir und mir gar große Liebe seyn;
Du liebst die eine ja, wie ich die andre liebe.
Dein Dowland ist dir werth, deß himmlisch Lautenspiel
Das menschliche Gefühl entzücket;
Mir Spenser, dessen tiefe Fantasie
Im Unerreichbaren sich selbst genüget.
Du hörest gern die süßen Melodien,
Die Phöbus Laute weckt, der Töne Königin;
Und ich bin ganz in tiefer Lust berauscht,
Sobald er nur zu singen unternimmt.
Ein Gott ist Beider Gott, wie Dichter lehren;
Ein Ritter Beide liebt, wie Beide dir gehören.

*) Lamentations, und Salmi Penitentiali, waren sehr beliebt unter der damals herrschenden schwärmerischen Frömmigkeit. Unter einer Mannichfaltigkeit sonderbar trauriger Titel muß



with thy rod; wound - ed my
beſ - ſert mich; du ſchlugſt mit
rod; wound - ed my soul with
mich; du ſchlugſt mit E - lend
— thy rod; wounded
- ſert mich; du ſchlugſt
with thy rod; wounded my soul
beſ - ſert mich; du ſchlugſt mit E -
soul with mi - se - ry
E - lend wund — mein Herz;
— mi - se - ry, with — mi - se - ry
— wund mein Herz, mit — E - lend wund
— my soul with — mi - se -
— mit E - lend — wund mein
with mi - se - ry
lend wund mein Herz;



— wound-ed my soul with
— du schlugst mit E - lend
wound - ed my soul — with mi - se - ry wound-
du schlugst mit E - lend wund mein Herz, du
ry with mi - se-ry,
Herz, mit E - lend wund
wounded my soul with mi - se-
du schlugst mit E - lend wund mein
mi - se - ry, my soul with mi - se -
wund mein Herz, mit E - lend wund mein
ed my soul with mi - se - ry, and
schlugst mit E - lend wund mein Herz, und
wound - ed my soul with mi - se-ry
du schlugst mit E - lend wund mein Herz,
ry, wound-ed my soul with mi - se -
Herz, du schlugst mit E - lend wund mein


ry, and humbled me to know, to
Herz, und führst durch De = muth mich zu
hum-bled me to know my God,
führst durch De = muth mich zu dir,
— and hum - bled me, and hum-bled
— und führst durch De = muth mich zu
ry and hum - bled me to
Herz, und führst durch De = muth
know my God.
dir, mein Gott.
to know my God.
zu dir, mein Gott.
me to know my God.
dir, zu dir, mein Gott.
know my God.
mich zu dir.

So mangelhaft im Ganzen genommen die Vocalmusik dieses Jahrhunderts einem feinen und ekeln Beobachter der gegenwärtigen Zeit erscheinen mag, so war die Instrumentalmusik doch noch unvollkommener. Violen mit Bünden oder Bändern (wie an der Guitarre) und mit sechs Saiten, die Laute und das Virginal, die Trommel, die Pfeife und Trompeten machten ein Orchester aus; und als Heinrich VIII. und Maria mit zartem Ergetzen den Concerten von Trommeln und Pfeifen zuhörten, erbebten die feinen Nerven der Elisabeth bei ihrer Mittagstafel zu den schmeichelnden Tönen von zwölf Trompeten und zwei Pauken, begleitet von den sanften Schlägen und flüsternden Zephyren von Trommeln, Pfeifen und Zinken (Cornets) *).

Weil also die Instrumentalmusik dieser Zeiten so wenig verfeinert, und Sologesänge so wenig üblich waren, so müssen wir offenbar die echtesten und besten Proben des musikalischen Verdienstes der Engländer während der erwähnten Periode in ihren Chören für die Kirche und in ihren Madrigalen und Liedern für mehrere Stimmen suchen. Diese waren in allen Stücken, die ihren eigenthümlichen Werth ausmachen, in England wenigstens den Producten derselben

*) Bei dieser dürftigen Ausstattung des Orchesters scheint die Laute ein Lieblingsinstrument für Kammermusik nicht nur in England, sondern überhaupt in Europa gewesen zu seyn. Sir Thom. Wyatt's Sonnet an seine Laute, und Congreve's Feier des Lautenspiels der Mistreß Arabella Hunt bestätigen dieß. Nach Vincenzo Galilei, würden die besten Lauten zu seiner Zeit in England verfertigt.

Gattung auf dem festen Lande gleich. Und man muß gestehen, daß, wie auch immer unsre besten alten Componisten, solchen Meistern, wie Händel, Boyce, Haydn und Battishill, an die Seite gestellt, erscheinen mögen, ihre Harmonie und Erfindung in Fugen und Kanons eine Würde und Größe haben, die eben so sehr dem Plan ihrer Ausarbeitung entspricht, als unsere Bewunderung verdient *). Bird und andre ausgezeichnete Musiker zur Zeit der Elisabeth sind wegen ihrer Vernachlässigung des Accents und der Prosodie getadelt worden, und ich fürchte, daß bei aller, in Hinsicht der seit dem 16ten Jahrhundert veränderten Accentuation unsrer Sprache, ihnen gewährten Nachsicht, sie doch in diesem Punkte noch viel Tadel treffen muß. Eine Vergleichung der alten Musik mit einer modernen wird jedoch unsern Tadel mildern, weil eine Angemessenheit des Accents oder der Emphasis selbst bei uns oft vermisset wird; auch ist der Gesang in unsern Hauptkirchen nicht geeignet, dem Uebel abzuhelfen, noch weniger der in den Pfarrkirchen **).

*) Auf die Kirchentöne beschränkt, ist die Modulation des sechzehnten Jahrhunderts wenig passend für die, welche in unsrer Zeit Musik studiren, da das jetzige System fast alle Mannichfaltigkeit der Dur= und Molltonarten umfaßt.

**) Der Ausfall, mit dem Salvator Rosa (Tonkünstler sowohl, als Mahler und Dichter) und Erasmus (ursprünglich ein Chorknabe) die Ausführung der Kirchenmusik angriffen, ist bitter genug: aber wo hätten sie Ausdrücke für ihren Unwillen und ihre Verachtung gefunden, wenn sie die schleppende Monotonie und das thierische Geschrei einer Englischen Pfarrkirche gehört hätten? (Der Verf. bezieht sich bei Salvator Rosa ohne Zweifel auf dessen Satire: La Musica, wogegen Mattheson seinen Mithridat wi=

Bei der ganzen Uebersicht des Zustandes der Musik unter der Regirung der Königin Elisabeth erhellt, daß einige von den glänzendsten Strahlen, welche die Wissenschaft und Kunst ihrer Zeit erleuchteten, aus dem Genius der Harmonie ausflossen. Ein Verein von Kirchencomponisten, welche einen Meister, wie Dr. Bull, an der Spitze haben, und eine Reihe weltlicher Tonsetzer, die einen Wilbye, Weelkes und Cobbold, Mundy, Dowland und Milton in sich schlossen, wirft ohne Zweifel einen Glanz auf ein mehr, als Augustisches Zeitalter, ein Zeitalter, das zu dem Licht, welches das alte Rom überstrahlte, die Strahlen einer Kunst hinzufügte, die keinen Theil von dessen Glanze ausmachte.

Drittes Kapitel.

Musikalische Theoretiker Italiens im sechzehnten Jahrhundert.

Ungeachtet des über die Musik im frühern Theile dieses Jahrhunderts durch gründliche Theoretiker und Componisten verbreiteten Lichts, waren doch, selbst in Italien, die Augen blos praktischer Tonkünstler so verschlossen, daß noch im Jahre 1547 derjenige für einen außerordentlichen Sänger galt, der vom Blatt weg (prima vista) singen konnte. Zum Fleiße zu wecken und schimpfliche Ungeschicktheit zu verbannen, traten andre treffliche Schriftsteller auf; und endlich warden die Musi-

der den Gift einer welschen Satire, Hamburg 1749. 8. geschrieben hat. A. d. U.)

ker, sowohl zu lesen, als zu spielen, bewogen, und wenigstens der einfachste Theil der musikalischen Geheimnisse verbreitete sich unter der Mehrzahl der öffentlich auftretenden Tonkünstler.

Unter denen, deren Fleiß die Tonwissenschaft beförderten, glänzt keiner mehr, als Franchinus Gaffurius oder Gaforio. Dieser große Theoretiker, Sohn des Betino, eines Soldaten in Gonzaga's Dienst, und geboren zu Lodi 1451, war erst zum Priester bestimmt; aber, nach einem zweijährigen Aufenthalt bei einem Carmeliter, befreiten ihn seine offenbarten Musiktalente von dieser Bestimmung. Seine schon erworbenen Kenntnisse bereiteten ihn zum speculativen Studium vor, dem er sich zu Mantua unter dem Schutze des Marchese Ludovico Gonzaga widmete. Zwei Jahre hindurch fortgesetztes unermüdetes Studium machte ihn fähig, zu Verona öffentliche Vorlesungen über Musik zu halten, welche so günstig aufgenommen wurden, daß er dadurch aufgemuntert wurde, verschiedene seiner Werke in Druck zu geben; und nach ihrer Erscheinung, folgte er der Einladung des Dogen Prospero nach Genua. Von Genua wurde er von dem Herzog und der Herzogin von Galeazzo nach Meiland berufen; als aber dieß ihm gewogene Paar bald darauf aus dieser Stadt vertrieben wurde, kehrte er nach Neapel zurück, wo er von dem kunstliebenden Könige huldvoll aufgenommen ward, und bald mit den ausgezeichnetsten musikalischen Theoretikern wetteiferte. In Neapel schrieb er seine tiefgedachte Abhandlung über die Theorie der Harmonie, und würde wahrscheinlich da, wo sein Genie bewundert

und sein Umgang allgemein gesucht wurde, geblieben seyn, hätte ihn nicht die Pest vertrieben, die in dieser Stadt zu wüten anfing. Er begab sich nach Otranto, und dann nach Lodi, wo er eine Schule unter dem Schutz des Bischofs Pallavicino eröffnete. Als der Herzog und die Herzogin bald darauf in Meiland wieder eingesetzt waren, kehrte er in diese Stadt zurück, wo er seine meisten Werke schrieb und herausgab. Zu Meiland bewiesen ihm Personen vom höchsten Range die schmeichelhafteste Aufmerksamkeit, und alle Gelehrte, die seinen Vorlesungen beiwohnten, lasen seine Werke und erkannten sein Verdienst um die Wissenschaft *).

Eben so sehr Bewunderer der Verdienste der Alten, als Freund der Kenntnisse des Alterthums, sammelte, revidirte, erklärte und übersetzte er die alten Griechischen Schriftsteller über Musik: Aristid. Quintilianus, Manuel Bryennius, Bacchius den ältern, und Ptolemäus. Seine von ihm herausgegebenen Werke folgen der Zeit nach so auf einander: Theoricum opus harmonicae, 1480 **). Practica Musicae utriusque Cantus, 1496. Angelicum ac divinum opus Musicae materna lingua scriptum, 1508. De harmonica musicorum instrumentorum, 1518. Der Inhalt dieser gelehrten Werke ist in frühern Kapiteln dieser Geschichte angegeben wor-

*) Seine Abhandlungen waren Lateinisch geschrieben, und werden gelesen werden, so lange man Musik genießt und diese Sprache versteht.

**) Ausgenommen die Definitiones term. Musicae von Johann Tinctor, war das Theoricum opus harmonicae disciplinae das erste Buch über Musik, das nach Erfindung des Drucks die Presse verließ.

ker, sowohl zu lesen, als zu spielen, bewogen, und wenigstens der einfachste Theil der musikalischen Geheimnisse verbreitete sich unter der Mehrzahl der öffentlich auftretenden Tonkünstler.

Unter denen, deren Fleiß die Tonwissenschaft beförderten, glänzt keiner mehr, als **Franchinus Gaffurius** oder **Gaforio**. Dieser große Theoretiker, Sohn des Betino, eines Soldaten in Gonzaga's Dienst, und geboren zu Lodi 1451, war erst zum Priester bestimmt; aber, nach einem zweijährigen Aufenthalt bei einem Carmeliter, befreiten ihn seine offenbarten Musiktalente von dieser Bestimmung. Seine schon erworbenen Kenntnisse bereiteten ihn zum speculativen Studium vor, dem er sich zu Mantua unter dem Schutze des Marchese Ludovico Gonzaga widmete. Zwei Jahre hindurch fortgesetztes unermüdetes Studium machte ihn fähig, zu Verona öffentliche Vorlesungen über Musik zu halten, welche so günstig aufgenommen wurden, daß er dadurch aufgemuntert wurde, verschiedene seiner Werke in Druck zu geben; und nach ihrer Erscheinung, folgte er der Einladung des Dogen Prospero nach Genua. Von Genua wurde er von dem Herzog und der Herzogin von Galeazzo nach Meiland berufen; als aber dieß ihm gewogene Paar bald darauf aus dieser Stadt vertrieben wurde, kehrte er nach Neapel zurück, wo er von dem kunstliebenden Könige huldvoll aufgenommen ward, und bald mit den ausgezeichnetsten musikalischen Theoretikern wetteiferte. In Neapel schrieb er seine tiefgedachte Abhandlung **über die Theorie der Harmonie**, und würde wahrscheinlich da, wo sein Genie bewundert

und sein Umgang allgemein gesucht wurde, geblieben seyn, hätte ihn nicht die Pest vertrieben, die in dieser Stadt zu wüten anfing. Er begab sich nach Otranto, und dann nach Lodi, wo er eine Schule unter dem Schutz des Bischofs Pallavicino eröffnete. Als der Herzog und die Herzogin bald darauf in Meiland wieder eingesetzt waren, kehrte er in diese Stadt zurück, wo er seine meisten Werke schrieb und herausgab. Zu Meiland bewiesen ihm Personen vom höchsten Range die schmeichelhafteste Aufmerksamkeit, und alle Gelehrte, die seinen Vorlesungen beiwohnten, lasen seine Werke und erkannten sein Verdienst um die Wissenschaft *).

Eben so sehr Bewunderer der Verdienste der Alten, als Freund der Kenntnisse des Alterthums, sammelte, revidirte, erklärte und übersetzte er die alten Griechischen Schriftsteller über Musik: Aristid. Quintilianus, Manuel Bryennius, Bacchius den ältern, und Ptolemäus. Seine von ihm herausgegebenen Werke folgen der Zeit nach so auf einander: Theoricum opus harmonicae, 1480 **). Practica Musicae utriusque Cantus, 1496. Angelicum ac divinum opus Musicae materna lingua scriptum, 1508. De harmonica musicorum instrumentorum, 1518. Der Inhalt dieser gelehrten Werke ist in frühern Kapiteln dieser Geschichte angegeben wor-

*) Seine Abhandlungen waren Lateinisch geschrieben, und werden gelesen werden, so lange man Musik genießt und diese Sprache versteht.

**) Ausgenommen die Definitiones term. Musicae von Johann Tinctor, war das Theoricum opus harmonicae disciplinae das erste Buch über Musik, das nach Erfindung des Drucks die Presse verließ.

den. Es ist also blos noch zu bemerken, daß dieser treffliche Theoretiker im Jahr 1520 starb, ein Mann, von dem sein Freund und Landsmann Pantaleone Melegulo sagte: „wenn ein in Arbeit für die Beförderung der Wissenschaft und in einer Reihe löblicher Handlungen zugebrachtes Leben einem menschlichen Wesen Anspruch auf Ruhm in dieser und auf Glückseligkeit in der nächsten Welt geben kann, so scheint Gaffurio's Anspruch auf Beides unbestritten" *).

Die Geburtszeit eines andern bedeutenden Theoretikers, Pietro Aaron, ist ungewiß. Aber sein erstes Werk, eine kleine lateinische Abhandlung in drei Büchern, erschien 1516. Sein Freund, Jo. Ant. Flaminius Forocorneliensis, hatte es aus dem Italiänischen für den Druck Lateinisch übersetzt. Hierauf folgte sein Toscanello della Musica, die wichtigste seiner Schriften, zu Venedig 1523. Es besteht aus zwei Büchern, deren erstes eine allgemeine Geschichte und Lobrede der Musik und ihrer Erfinder enthält. Aus der Zueignungsschrift ergibt sich, daß der Verfasser in die Kapelle des Papstes Leo X. zu Rom aufgenommen worden war, von

*) Ungeachtet des hohen Rufs, dessen Gaffurio genoß, wurde doch von Giov. Spataro, einem Professor zu Bologna, in dem Tractato di Musica sein tract. de practica höchst leidenschaftlich angegriffen, und ihm die Unkunde des Cantus mensurabilis vorgeworfen, eben desjenigen Zweigs der Wissenschaft, worin man ihm den Vorzug vor allen gelehrten Zeitgenossen allgemein zugestand. Spataro's Buch wird am besten von einem sorgfältigen und urtheilsfähigen Leser so beschrieben: „es ist vom Anfange bis zu Ende eine grobe Schmähschrift auf den großen Theoretiker, den es anklagt, und dessen bekannte Wissenschaft und Gelehrsamkeit dem Gegner Trotz bieten kann."

dem er sagt: „Ob dieser Papst gleich in den meisten Künsten und Wissenschaften Fortschritte gemacht hatte, so liebte, ermunterte und erhob er doch die Musik mehr, als jede andre, wodurch Viele zur eifrigsten Bearbeitung dieser Kunst angereizt wurden. Unter denen, welche nach der höchsten Ehre seines Lobes und seiner Belohnungen strebten, ward ich selbst ein Mitbewerber; von Geburt in mittelmäßigen Vermögensumständen, wünschte ich dieselben durch einen anständigen Beruf zu verbessern, und erwählte daher die Musik, worin ich mit unnachlassendem Fleiß bis zur Zeit des unersetzlichen Verlusts meines freigebigen Gönners arbeitete.“

Das erste Buch des Toscanello geht die von Boethius und Andern gemachten Eintheilungen der Musik (in mundanam, humanam und instrumentalem) durch, und erklärt die Grundsätze vom cantus mensurabilis, nebst der Lehre von den Ligaturen, welches alles aber Gafforio und seine Vorgänger schon eben so gut erklärt hatten. Im zweiten Buch werden die Intervalle, Consonanzen und Klanggeschlechter der Alten eben nicht mit einer dem gelehrten Verfasser ziemenden vorzüglichen Gründlichkeit abgehandelt. Hierauf folgt eine Uebersicht der verschiedenen arithmetischen, geometrischen und harmonischen Verhältnisse, worauf eine Anweisung zur Eintheilung des Monochords und zum Beziehen und Stimmen der Instrumente gegeben wird *).

*) Die Ausgabe des Toscanello von 1530 hat einen Anhang „Aggiunta del Toscanello, a Complacenza degli Amici fatta,“ welcher Anweisungen zur Anstimmung der Psalme und zum Singen gewisser Officia an besondern Festen enthält.

Zwei Jahre nach dem obigen erschien Aaron's drittes Werk, in Italiänischer Sprache, zu Venedig. Es erklärt und ordnet die Tonarten und den figurirten Gesang, worin A. die Grundsätze des Canto fermo annimmt. Aaron war ein Mann von wirklichem Talent, und es ist zu bedauern, daß er in Andern, denen er selbst verpflichtet war, Verdienst und Talente verschreien konnte. Gafforio hat das meiste, von ihm Behandelte, erschöpft, und es würde vom Toscanello wenig übrig bleiben, wenn man das von jenem Entlehnte hinwegnehmen wollte *).

In einer vierten Untersuchung Aarons (Lucidario in Musica di alcune Opinioni antiche e moderne, Ven. 1545) werden Zweifel, Widersprüche, Fragen und Schwierigkeiten, die bisher noch nicht aufgelöst waren, erörtert. Der Gebrauch der fremden oder zufälligen Halbtöne, der die reinen Scalen des Canto fermo verbieten, wird hier gewagt und empfohlen, und selbst die Rechtmäßigkeit der von Gafforio untersagten falschen Quinte kühn behauptet. Dieß, muß man billig gestehen, öffnete der modernen Verfeinerung die Bahn und führte Modulationen und Intervalle ein, welche zwar für Freiheiten galten, aber nun längst allgemein angenommen worden sind.

*) Aaron erhebt auf Gafforio's Unkosten den Charakter eines Spaniers, Bartolomeo Ramis, des Lehrers von Spataro, und nennt ihn Musico dignissimo, veramente da ogni dotto venerato. Doch war Ramis dieses Lobes nicht ganz unwerth. Er war der erste Neuere, welcher die Nothwendigkeit einer Temperatur behauptete.

Arons Beispiel der falschen Quinte ist folgendes:



Auf Pietro Aaron folgte Lodovico Fogliano, der im Jahr 1529 eine lateinische Abhandlung, Musica theorica, über die Theorie des Tons herausgab. Der erste Abschnitt untersucht die Verhältnisse der größern und geringern Ungleichheit; der zweite handelt von den Consonanzen, und der dritte von den Eintheilungen des Monochords. Fogliano unterscheidet genau und richtig zwischen dem größern und kleinern Tone. Seine Lehre widerstritt der des Boethius; aber seine Meinung wurde geachtet, und mit ihm soll die Einführung und allgemeine Annahme der syntonischen, im Vorzuge vor der ditonischen, Diatonika den Ursprung genommen

haben. Dieß Uebergewicht von Fogliano's Meinung war zu jener Zeit, als die Frage, ob die erste oder die zweite dieser beiden Arten sich am besten für die Anwendung schickte, mit Heftigkeit behandelt wurde, sehr ehrenvoll für sein Ansehen und seinen Ruf *).

Um die Mitte dieses Jahrhunderts erschienen mancherlei theoretische Werke in Italien von mehr Verdienst, als Ruf. Unter diesen seltenen Büchern bemerken wir die Dialoghi della musica von Ant. Franc. Doni, 1544. Obgleich dieser Schriftsteller ein leichtsinniger und excentrischer Mann war, zeichnete sich doch seine wissenschaftliche Kenntniß aus. Bei einem Anstrich von Buffonerie hatte er einen lebhaften Verstand und gründliche Talente. Als gründlicher Theoretiker und geschickter Componist und praktischer Künstler, genoß er die genaue Bekanntschaft und den freundschaftlichen Verkehr mit den vorzüglichsten Schriftstellern und Künstlern seiner Zeit. Seine Libreria (Bibliothek) fügt einem Verzeichniß und einer Charakteristik aller damals gedruckten Italiänischen Bücher die Aufzählung aller von ihm gesehenen Handschriften und damals bestehenden Akademieen im musikalischen Gebiete bei. In allen seinen Schriften, die sich über zwanzig belaufen, zeigt er sich als Sonderling und launiger Schriftsteller. Seine Gespräche über Musik beginnen mit einem Verzeichniß von siebzehn Componisten, von denen zehn Italiäner, die übrigen

*) Dieser Streit war sehr heftig. Zarlino vertheidigte die syntonische Tonleiter, während Vinc. Galilei den Vorzug derjenigen Eintheilung behauptete, welche dem Tetrachord zwei Töne und einen Halbton gibt.

Niederländer sind. Die meisten Personen des Gesprächs sind als Tonsetzer eingeführt. Das erste läßt einen Gesang ohne Begleitung hören; im zweiten verbinden sich die Instrumente mit den Sängern. Dann spielt einer, (Antonio aus Lucca) eine Fantasie auf der Laute, — ah cose divine, „er leistet etwas Herrliches;" auf sein Spiel folgt Buzzino mit dem Violon; drauf spielen Lod. Basso, S. G. Battista, Michele, Bartolomeo und Doni selbst auf Violen Stücke von Riccio aus Padua, Archadelt, Berchem, und P a r a b o s c o, Organisten der Marcuskirche zu Venedig (nach Crescimbeni), einem trefflichen Spieler, und, wenn wir dem Doni glauben dürfen, einem fruchtbaren Verfasser von Trauer- und Lustspielen und vermischten Gedichten *). Hier finden wir Doni entzückt über den vorzüglichen Zustand der Musik seiner Zeit. Nun gibt es Musiker, ruft er aus, vor denen sich Josquin, käme er in diese Welt zurück, ein Kreuz machen würde. In frühern Zeiten pflegten die Leute mit den Händen in der Tasche zu tanzen, und wenn einer den andern zum Fallen bringen konnte, so galt er für einen klugen Kopf. Isaac (Heinr. Isaac) setzte damals Lieder, und hieß ein Meister: gegenwärtig würde er kaum ein Schüler seyn."

*) Doni hält ihm eine warme Lobrede. „Wer, sagt er, nur immer vom Himmel mit der Fähigkeit Vergnügen zu empfangen und mitzutheilen begabt ist, sollte P a r a b o s c o nachahmen, der, nicht zufrieden mit dem Musiktalent, mit welchem er öffentlich und privatim so ergetzt und solchen Ruhm erlangt hat, auch durch seine literarischen und poetischen Talente großes Vergnügen mit der Herausgabe von Werken gewährte, welche wegen ihres Witzes und ihrer Gelehrsamkeit, wie wegen ihrer Originalität, hochgeschätzt werden."

Um die Leser nicht mit einer Menge musikalischer Schriftsteller aufzuhalten, die blos das Gelesene wiederholt haben, spreche ich nun sogleich von dem gründlichsten und berühmtesten und fruchtbarsten Theoretiker des 16ten Jahrhunderts. Joseph Zarlino, aus Chioggia, war 1540 geboren. Seine Musikkenntniß schreibt sich aus den Niederlanden her, weil sein Lehrer, Willärt, der Stifter der Venezianischen Schule, ein Zögling von Johann Mouton, Josquin's berühmtem Schüler, war.

Wie früh Zarlino seine Studien anfing, oder in welchem Alter er von seinem Lehrer entlassen wurde, ist nicht bekannt; aber aus dem Datum seines ersten Werks ergibt sich, daß er schon im 18ten Jahre als Autor auftrat. Seine Werke waren so zahlreich, und wurden so oft durchgesehen, verbessert und vermehrt, daß, die seiner Kapellmeisterstelle an der St. Markuskirche zu Venedig gewidmeten Stunden ausgenommen, seine ganze Zeit dem Studium und der Arbeit geweiht gewesen seyn muß.

Seine Institutioni Harmoniche beginnen mit einer allgemeinen Lobrede auf die Tonkunst; dann erklärt er die verschiedenen Verhältnisse der größern oder geringern Ungleichheit. Aus seiner Erörterung des alten Systems ergibt sich seine große Belesenheit. Im zweiten Theile mißt und bestimmt er mit dem Monochord und einem Instrument, genannt Mesolabium, die Intervalle *).

*) Das Mesolabium soll von Archytas aus Tarent, oder von Eratosthenes erfunden worden seyn, um ein Intervall in zwei Theile zu theilen.

Im dritten werden die Elemente des Contrapunkts erläutert, und die Regeln des Tonsatzes aufgestellt. Seine Erläuterungen sind zahlreicher, als die von andern Schriftstellern; besonders über die Bildung und Führung der Stimmen der Fuge und des Kanons. Der vierte Theil gibt kurze Ueberlieferungen über die Erfinder der verschiedenen Kirchentöne und die Behandlung der Composition innerhalb ihrer Gränzen.

Ohne in zu weitläuftige Betrachtung seiner übrigen Werke einzugehen, genügt es, zu sagen, daß sie voll nützlicher Gegenstände, und große Beweise seiner Gelehrsamkeit sind. Es ist offenbar, daß sich Zarlino von den Erfordernissen eines vollkommenen Musikus eine hohe Idee machte. Unter die Haupterfordernisse setzte er eine Kenntniß der abstracten Regeln der Arithmetik, Bekanntschaft mit dem höhern Gebiet der Mathematik und mit den tiefern Gesetzen der Grammatik. Hiezu fügte er die Einsicht in die Eintheilung des Monochords, Geschicklichkeit Instrumente zu stimmen, Richtigkeit und Geschmack im Singen, und gründliche Bekanntschaft mit dem Contrapunkt. Nicht genug, wer ein vollkommener Musikus werden wollte, mußte auch Geschichte, Logik, Physik, und Akustik studiren und sich eigen machen *).

*) Dieß sind furchtbare Forderungen, denen nur höchstens die genügen können, welchen das Glück vergönnt, über ihre Zeit frei zu schalten. Der praktische Musikus, dessen ganzer Tag dem Unterrichtgeben gewidmet ist, kömmt zu erschöpft nach Hause, um nun die Stunden der Nacht auf das Studium zu wenden. Er sieht mit Recht eine solche Menge von Kenntnissen bei seiner geringen Muße für unerreichbar an. (Indeß bedarf der große Componist allerdings vieler Sprach- und Sachkenntnisse und einer vielseitigen geistigen Bildung,

Die dramatischen Personen seines Dialogs delle dimonstrationi harmoniche bestehen aus lauter Tonkünstlern. Der Plan ist aus Baldassar Castiglione's Cortegiano entlehnt *). Die Personen (Franc. Viola, Claudio Merulo, Adrian Willaert, Signor Desiderio, und Zarlino) behandeln die speculativen und mathematischen Gegenstände der Tonwissenschaft. Spätere musikalische Schriftsteller haben Zarlino's Glanz zu verdunkeln gesucht, indem sie ihm Genie absprachen. Während sie in seinen Schriften Fleiß und Gelehrsamkeit, vielleicht mit etwas Pedanterei gemischt, anerkennen, möchten sie sein Verdienst in der Composition bestreiten. Wenn der Musikverständige das folgende Beispiel seiner Fähigkeit, als eines Contrapunctisten, betrachtet haben, und bei der Wahrnehmung einiger Fehler in nackten Quarten ihm, wegen der äußersten Schwierigkeit, einen Kanon auf den gewählten canto fermo zu bauen, Nachsicht geschenkt haben wird, so wird er im Stande seyn, den Umfang von Zarlino's Talenten in der harmonischen Erfindung zu würdigen, desjenigen Zarlino, von dem Thuanus und andre Zeitgenossen in den ihrer Einsicht und seinem Verdienst gleich ehrenvollen Ausdrücken sprechen.

um seine Sphäre würdig auszufüllen; auch fehlt es nicht ganz an Meistern, die solchen Forderungen in ziemlichem Grade genügten, oder zu genügen strebten, und unser Verfasser ist selbst ein Beweis, wie man wissenschaftliche, gelehrte und ästhetische Bildung mit der Tonkunst vereinigen kann. A. d. U.)

*) Castiglione verdankte eben so viel den Mustern Cicero's im Dialog, als dieser dem Plato.


Kanon von Zarlino.
Auflösung.
Ve - ni, Cre - a -
Kanon in der Oberquinte.
Ve - ni, Cre - a - tor
Canto fermo.
Ve - ni, Cre - a - tor
tor Spi - ri - tus men - tes tu -
Spi - ri - tus, men - tes tu - o - rum
Spi - ri - tus, men - tes
o - rum vi - si - ta im - ple -
vi - si - ta im - ple - su -
tu - o - rum


- - su - per - na gra - -
- - per - na gra - - - ti -
vi - si - ta; im -
- ti - a - cre - as -
a - cre - as - ti
ple - su - -
ti pe - cto - ra, pe - cto -
pe - ctora, pe - cto - ra
per - - na


ra cre - as - ti pe-cto-ra im -
cre-as - ti pe - cto - ra imple su -
gra - ti - a quae tu
plo su - pre - ma gra - ti - a
per - na gra - ti a cre -
— cre - as - ti
cre - as - ti pe-cto-ra.
as-ti pe - cto - ra.
pe - cto - ra.



- - su - per - na gra - -
- - per - na gra - - - ti -
vi - si - ta; im -
- ti - a — cre - as -
a — cre - as - ti
plo — su - - -
ti pe - cto - ra, pe - cto -
pe - ctora, pe - cto - ra
per - - na


ra cre - as - ti pe-cto-ra im -
cre-as - ti pe - cto - ra imple su -
gra - ti - a quae tu
ple su - pre - ma gra - ti - a
per - na gra - ti a cre -
cre - as - ti
cre - as - ti pe-cto-ra.
as - ti pe - cto - ra.
pe - cto - ra.

Wenn John Milton's Talente dem Genie seines Sohnes einen vermehrten Ruf verdanken, so glänzt Vincenzio Galileo nicht weniger durch den Ruhm Galileo Galilei's. Vinc. Galileo, Zarlino's Schüler, ein geschickter Theoretiker und Lautenist, vertheidigte die Lehren des Aristoxenus. In einer kleinen Abhandlung, discorso intorno all' Opera di Zarlino, bestritt er seines Lehrers Sätze über die temperirten Scalen. Der Gegenstand würde hier zu wenig interessant zur Erörterung seyn; es mag die Bemerkung genügen, daß unter einigen nicht fein genug entwickelten und selbst widersprechenden Punkten sich auch viel Unterhaltendes und Merkwürdiges findet *).

Wenn wir Galilei's Urtheil und Nachricht trauen dürfen, so konnte sich zu seiner Zeit Italien nur vier großer Organisten rühmen, nämlich des Annibale Padovano, Claudio da Correggio, Giuseppe Guami, und Luzzascho Luzzaschi. Aus seinen Bemerkungen über den allgemeinen Zustand des Instrumentenspiels erfahren wir, daß die Bogen-Viole und der Violon am beliebtesten waren **). Indem er von

*) Wenn Galilei den Alten die Kenntniß des Tactschlagens geradezu abspricht, so geht seine Kühnheit über seine Einsicht.

**) Die Violine ist nicht erwähnt. Aus seinen Klagen über die Verzierer, die jede Melodie durch ihre Veränderungen und Zertheilungen so verkleideten, daß sie nicht mehr kenntlich war, können wir schließen, daß Italien damals sehr fertige Instrumentalisten besaß. Vor Ende dieses Jahrhunderts finden wir die Violine im Gebrauch, und hören von der Verbindung des Cornets (der Zinke), der Trompete und Viole, der Laute, Flöte, Doppelharfe und des Flügels. S. die Abh. delle imperfettioni della moderna

der Harfe spricht, bemerkt er, daß sie die Italiäner ursprünglich aus Irland hatten; aber er beschreibt sie, wie eine Cithara mit vielen Saiten, und von einem Umfange von vier Octaven und einem Ton.

Indem wir die Kentnisse und Talente, die aus diesem Werke hervorleuchten, einräumen, dürfen wir das besondre Verdienst Mei's, eines Florentiner Edelmanns, nicht übergehen, über den Batt. Doni (Tratt. secondo sopra gl'instrumenti di Tasti) sagt, daß seine Partailichkeit für die Musik der Alten durch Galilei's Dialog bedeutend vermehrt worden, dieser aber mehr ein Werk Mei's, als des genannten Verfassers sey *).

Wir übergehen die leichtern Werke von Artusi aus Bologna, das wohlgeordnete, aber inconsequente musikalische Compendium Tigrini's, Kanonikus von Arezzo, und die sinnreichen, aber schwerfälligen und pedantischen Unterredungen (discorsi) von Don Pietro Pontio, und bemerken nur die letzte Abhandlung über die in Italien im 16ten Jahrhundert eingeführte Musik.

Die Prattica di Musica von Lod. Zacconi aus Pesaro, zuerst zu Venedig 1592 gedruckt, beabsichtigt den Vortrag der wesentlichsten Compositionsregeln, nebst einer Anweisung zur Ausführung jeder Art Musik. Ob-

musica von G. Mar. Artusi, einem der geringern Italiänischen Theoristen.

*) Diese Behauptung Doni's erhält nicht wenig Gewicht aus dem Umstande, daß Dr. Burney in einem in Mei's Briefen gefundenen Dialog (auf der Vaticanischen Bibliothek) nicht allein Galilei's Gedanken, sondern auch seine Art sich auszudrücken gefunden hat.

gleich dieß Werk von einem sehr befugten Richter als höchst trocken und langweilig geschildert wird, so hat der Verfasser doch, mit verständiger Uebergehung der irreführenden Systeme der Griechen, die Wissenschaft ziemlich gründlich und befriedigend analysirt, so wie sie von den Neuern ausgebildet worden und angewandt wird, und dem Studirenden sein Geschäft erleichtert. Eine Bemerkung des Verfassers ist, daß die Alten ihre musikalischen Wirkungen durch die einfache Vereinigung der Melodie mit der Poesie hervorbrachten, und jene Meister, die ihm selbst unmittelbar vorhergingen, sie durch Noten von verschiedener Dauer in Fugen zu erreichen suchten; die Componisten seiner Zeit aber machten durch ausgebreitetere Erfindung, und eine mannichfachere Anwendung der Stimmen einen größern und mannichfaltigeren Eindruck. An einem andern Orte sagt er: „jedes Zeitalter hat vergeblich geglaubt, seine Musik auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht zu haben; man fand, daß das folgende Zeitalter die Vorfahren übertraf; war aber nie fähig, zu bemerken, daß man auch selbst übertroffen werden würde.“ Und hier erinnert er seine Leser, „daß Ockenheim, Josquin's Lehrer, und Mouton, sein Schüler, die nämliche Ueberzeugung von ihrem eignen Fortschritt in der Musikkenntniß hatten; aber doch seit ihrer Zeit die Musik nicht still stand, sondern im Gegentheil geistreicher und gefälliger ward, und sich der Vollkommenheit mehr annäherte.“

Musik, nicht weniger ein Kind der Fantasie, als der Wissenschaft, ist, ihrer Natur nach, dem Unbestande und

der Mode unterworfen. Aber außer dieser Quelle ihrer Veränderlichkeit, haben wir auch ihre unendliche Vervollkommnungsfähigkeit zu betrachten. Obgleich lange vor Händel Colonna die Chöre gesetzt und mit Instrumentalstimmen bereichert und belebt hatte, so trat doch der Componist des Messias mit einer Größe der Gedanken, mit einer glücklichen Erfindung und Ausführung, mit einer vollen Harmonie, und Kraft und Würde der Orchesterbegleitung hervor, wodurch der Italiäner in Schatten gestellt wurde. Wie sehr auch immer der verewigte Dr. Haydn in der Majestät, Kühnheit, glücklichen Antwort und den dichten Verbindungen der Singpartitur einem Händel nachstehen mag, so ist doch die Instrumentalpartie seiner Schöpfung eine anerkannte und offenbare Verbesserung in den glänzendsten Begleitungen seines großen Landsmannes.

Diese Bemerkungen haben mich unvermerkt, jedoch nicht unschicklich, zu dem Gegenstande der Composition hingeführt. Der Zustand dieses Zweiges der Kunst in den verschiedenen Schulen auf dem festen Lande während desjenigen Jahrhunderts, dessen Theoretiker wir eben aufgezählt und betrachtet haben, wird den Gegenstand des nächsten Kapitels ausmachen.

Viertes Kapitel.

Zustand der Römischen, Venezianischen, Lombardischen, Neapolitanischen, Bolognesischen und Florentinischen Schule des Contrapuncts im sechzehnten Jahrhundert.

Ein wohlunterrichteter theoretischer Musikus, dessen Verdienste schon beschrieben worden sind, Peter Aaron, vertheidigt die Italiäner gegen den Schimpf, der ihnen in sprichwörtlichen Beziehungen der Nationen angethan worden ist. Weit entfernt, die Behauptung zuzugeben, daß die Franzosen singen, die Engländer jauchzen (shout), die Spanier schreien, die Teutschen heulen, und die Italiäner meckern, behauptet er, daß Italien und andre Länder gleich gute Musiker hervorgebracht haben, als nur in Frankreich sich auszeichneten. In der That, sagt er, kann man mit Wahrheit behaupten, daß die Eingebornen jedes Reichs in Europa in Italien in die Schule gegangen sind, welches die Pflanzstätte der Vortrefflichkeit in allen Künsten ist, und wo so manche vortreffliche Sänger nicht nur waren, sondern noch sind, daß es ermüden würde, ihre Namen aufzuzählen *).

Man kann nicht leicht begreifen, wie eine dem musikalischesten Lande der Welt so beleidigende Meinung

*) In seinem Lucidario in Musica gibt der Verf., nach obiger Lobrede auf die Italiäner, zur Ehrenrettung seines Vaterlandes ein Verzeichniß von 15 Sängern vom Blatte, von 12 Sängern zur Laute, und von 11 Sängerinnen vom Blatte und zur Laute. Unter den erstern scheinen die verstanden zu werden, welche nach Noten singen (cantori a libro), unter den andern die, welche ohne Noten singen, und sich selbst mit dem Instrumente begleiten.

sich hätte behaupten sollen; einem Lande, welches sich im sechzehnten Jahrhunderte einen Lodovico Magnasco da Santa Fiora (nachmaligen Bischof), einen Carlo Argentilli, dessen Compositionen die Vaticanische Bibliothek bereichern, und Simone Bartolini Perugino, der als Kapellmeister und als Anführer von acht Sängern zu dem Concilium in Trient gesandt wurde, aufzeigen konnte; einem Lande, dessen Instrumentalisten so berühmt waren, daß sie Doni hauptsächlich zu den dramatischen Personen seiner Dialoge erwählte. Auch ist es schwer zu begreifen, warum die Italiäner den Palestrina zum Vater oder Haupt einer Schule machen, als deren Stifter er nicht füglich gelten kann, weil er, ungeachtet seiner höhern Talente, nicht der ursprüngliche Kapellmeister weder der St. Peterskirche, noch der päpstlichen Kapelle war. Diesem bewunderswürdigen Harmonisten gingen in der That an der Kapelle verschiedene große Tonsetzer voraus, unter denen der ihm zunächst vorhergehende der ausgezeichnete Animuccia war. Giovanni Animuccia aus Florenz war als Tonkünstler und als Singcomponist eine der größten Zierden seines Vaterlandes *). Unter den hochgeschätzten Fragmenten von Chormusik verschiedener großer Meister, die zu Rom aufbewahrt werden, befindet

*) Adami und P. Martini setzen ihn in Gesellschaft mit S. Filippo Neri, welcher zuerst an Sonntagsabenden Musik in der Chiesa Nuova oder neuen Kirche zu Rom anwandte, um Zuhörer zu seinen andächtigen Reden und Gebeten, orazioni, herbei zu ziehen. Daher wurden geistliche musikalische Drama's nachher Oratorien genannt, und weil sie immer viel Theilnahme erregten, fernerhin in der Chiesa nuova aufgeführt.

sich in einer Handschrift, mit dem Titel: Studii di Palestrina folgende Composition des Miserere, welche man dem Animuccia zuschreibt.



Hier ist der Contrapunct meist einfach; aber andre Compositionen dieses Meisters beweisen sein Talent und seine Einsicht für eine höhere Gattung Harmonie. Seine Madrigale und Motetten in vier und fünf Stimmen,

und seine Missen (die erste erschien 1548, und die letztere 1567) zeigen seine große Fähigkeit, und beweisen ihn als würdigen Vorgänger Palestrina's.

Giovanni Pierluigi Palestrina war einer der bedeutenden wissenschaftlichen Männer, deren große Talente und verdienstvolle Thätigkeit dem Biographen doch wenig Stoff darbieten. Seine Geburt setzt man mit Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1529 und in die Stadt Palästrina, das alte Präneste. Nach der alten Italiänischen Gewohnheit, den Meister zugleich mit seinem Schüler zu nennen, haben die Schriftsteller Italiens in ihren Nachrichten über Palestrina uns sorgfältig gemeldet, daß sein Musiklehrer Claude Goudimell (ein Niederländer) und einer der Ersten war, welcher Marot's und Beza's Uebersetzung der Psalme in Musik setzte *). Viele und mannichfaltige Erzählungen über Palestrina, jene Zierde seiner Zeit, sind erschienen und verworfen worden, unter welche man die von Antimo Liberati, Andr. Adami, und selbst P. Martini rechnen kann. Unter diesen hat man jedoch einige Züge als echt gesammelt und angenommen. Um das Jahr 1555 wurde er wegen seiner Compositionstalente in die päpstliche Kapelle zu Rom aufgenommen, und sieben Jahre drauf zum Kapellmeister von Santa Maria Maggiore in dieser Stadt ernannt. Als Animuccia an der Peterskirche 1571 starb, erhielt Palestrina seine Kapellmeisterstelle;

*) Nach Gerbers neuem Tonkünstlerlexicon, und nach Hawkins, konnte Goudimel, der ein Protestant war, und sein Vaterland (die Franche Comté) nicht verlassen hatte, nicht sein Lehrer gewesen seyn; sondern dieß war Rinaldo del Mel. A. d. U.

und nachdem er als Componist von Chören eine in vielen Hinsichten kaum von einem folgenden Meister übertroffene Größe erreicht hatte, starb er im Jahr 1594 *).

Groß und zahlreich waren die Lobsprüche musikalischer Schriftsteller auf Palestrinas Genie und Wissenschaft. Besonders gab bei seiner Lebenszeit Giov. Guidetto, Kapellan des Papstes Gregor des XIII., seinem beispiellosen Verdienst ein würdiges Zeugniß. Bestimmt, den Chordienst der St. Peterskirche zu verbessern und in Ordnung zu bringen, zog er die Einsichten des Kapellmeisters zu Rath, den er aus Anerkennung seiner hier bewiesenen Hülfe den Fürsten der Tonkünstler nennte **).

*) Ippolito Gambace gibt folgende (in der Päpstlichen Kapelle verzeichnete) Nachricht von seinem Tode und Begräbniß.

„Am 22. Februar, 1594. Diesen Morgen starb der höchst vortreffliche Musikus, Signor Giovanni Palestrina, unser theures Mitglied, Kapellmeister der St. Peterskirche, wohin sein Leichenbegräbniß nicht nur von allen Musikern Roms, sondern auch von einem unendlichen Zusammenfluß des Volks, begleitet wurde, als das ganze Collegium das Libera me, Domine, sang." Eine andre Nachricht, von Torrigio, sagt: „In der St. Peterskirche am Altar des h. Simon und Judas wurde wegen seiner außerordentlichen Fähigkeiten Pierluigi da Palestrina, der große musikalische Componist und Kapellmeister dieser Kirche, begraben. Sein Leichenbegängniß war von allen Musikern Roms begleitet, und das von ihm selbst gesetzte Libera me, Domine, in fünf Stimmen, wurde von drei Chören gesungen. Auf seinem Sarge war die Inschrift: Johannes Petrus Aloysius Praenestinus, Musicae Princeps."

**) Von der hohen Verehrung, in welcher Palestrina bei allen seinen Zeitgenossen stand, kann man sich aus der Thatsache einen Begriff machen, daß ihm eine Sammlung von Psalmen in fünf Stimmen von vierzehn der damaligen größ-

Palestrina brachte durch unermüdete Bildung seines Geschmacks und Genies seinen Stil zu solcher Vollkommenheit, daß man die besten Kirchenstücke seit seiner Zeit mit dem Beisatz alla Palestrina bezeichnet hat. Nicht nur die größten Werke der Meister seiner Zeit, sondern auch die der vorzüglichsten Contrapunctisten des vorhergehenden Jahrhunderts, waren Gegenstände seines eifrigen Studiums und seiner Nachahmung; indem er aber im Ueberwinden der Schwierigkeiten ihrer Arbeiten seine Fähigkeit zeigte, und sich ihre Schönheiten aneignete, entdeckte er sein Vermögen, zu ihren Vorzügen einen ausgebildeteren Contrapunct und eine angenehmere Melodie hinzuzufügen, als ihnen erreichbar gewesen zu seyn schien *).

ten Meister Italiens zugeeignet wurde. Zu diesem Umstande kann man den folgenden hinzusetzen. Der Papst und das Conclave nahmen Anstoß an der leichtsinnigen, unwürdigen Beschaffenheit der Kirchenmusik, und beschlossen, die Chöre aus dem Gottesdienst zu verbannen. Palestrina aber, der damals erst sechs und zwanzig Jahre alt war, bat Seine Heiligkeit, Marcellinus Cervinus, vor der Ausführung dieses Beschlusses, ihm die Ausarbeitung und Aufführung einer Misse zu erlauben, welche der wahren Idee von Kirchenmusik entsprechen sollte. Dieß wurde ihm bewilligt, und er schrieb eine sechsstimmige Misse, deren Schönheit, Adel und Würde den Papst und das Kollegium der Cardinäle so einnahmen, daß sie ihren Beschluß aufgaben, und der Kirchenmusik wieder ihre Gunst schenkten.

*) Sein Geschmack war jedoch nicht untrüglich, weil er sich nicht immer vor Pedanterei und mystischer Gelehrsamkeit in Acht nahm, wie man aus den eiteln und unnützen Schwierigkeiten in seiner Misse sieht, die auf die Melodie von l'homme armé gebauet ist, so wie auch daraus, daß er der abgeschmackten Gewohnheit nachgab, Kirchenstücke nach alltäglichen und Volksmelodieen zu setzen.

Palestrina's Werke sind zahlreich. Das folgende Verzeichniß zeigt von seinem unermüdlichen Fleiß.

Zwölf Bücher Missen, zu 4, 5 und 6 Stimmen *).
Zweites Buch der Missen, welches die Compositionen mit dem Titel: Missa Papae Marcelli, enthält, (wodurch die Kirchenmusik wieder in Gunst gebracht wurde).
Drittes bis zwölftes Buch von Missen.
Fünf Bücher Motetten, für 5, 6, 7, 8 Stimmen.
Erstes und zweites Buch von vierstimmigen Motetten.
Zwei Bücher Offertorien, für 5 und 6 Stimmen.
Ein Buch Lamentationen, für 4 Stimmen.
Ein Buch fünfstimmiger Hymnen.
Eine Litanei für 4 Stimmen.
Zwei Bücher geistlicher Madrigale.
Ein Magnificat, für 8 Stimmen.

Der persönliche Freund und Kunstgenosse Palestrina's, Giov. Maria Nanino, ward 1577 ein Mitglied des päpstlichen Chors, als Tenorist. Ihre gemeinschaftlichen Studien führten zu ihrer ferneren Verbindung, als Meister einer neuen Musikschule, die sie in Gemeinschaft zu Rom eröffneten.

Nanino's Werke (die jetzt sehr selten und kaum zu haben sind) waren zahlreich, und tragen den hohen Charakter, des Kunstgenossen vom Homer der Italiänischen Musik würdig zu seyn. Unter seinen bekannten Compositionen sind viele Partieen Madrigale, mancherlei

*) Reichardt hat im 5. Stück seines Kunstmagazins einen kleinen Satz, ein Gloria, aus einer Misse Palestrina's mitgetheilt, und mit Bemerkungen über die erhabene, feierliche Wirkung der nachdrücklichen und oft kühnen Folge der meist consonirenden Accorde solcher Chöre begleitet. A. d. U.

Gesänge, und eine sonderbare Composition mit dem Titel: Cento cinquanta sette Contrapunti, a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 voci, sopra di Canto fermo intitolato La Base di Constanzo Festa. Er verband sich auch mit seinem Bruder Bernardino *) in einem theoretischen Werk, Trattato di Contrap. con la regola per far Contrappunto a mente. Es ist ein merkwürdiger Umstand in Nanino's Leben, daß, ob er gleich bei den Römern den Ruf eines ihrer gelehrtesten und gründlichsten Musiker genoß, doch die Eitelkeit eines Spanischen Tonkünstlers, der sich damals zu Rom aufhielt, Sebast. Raval's, ihn zu einem musikalischen Wettstreite aufforderte. Der Spanier hatte den ersten Ausfall, und wurde durch Nanino's Feder besiegt.

So wie die drei ausgezeichnetsten Schüler Nanino's und Palestrina's des erstern Bruder, Bernardino, ein trefflicher Tonsetzer; Felice Anerio, Palestrina's

*) Bernardino Nanino hat den Ruf eines gelehrten, erfinderischen und originellen Tonsetzers. Von Giovanni Maria war er der jüngere Bruder, und einer von den Schülern in dessen und Palestrina's Akademie. Liberati sagt in seinem Briefe an Ovidio Presapegi (von welchem künftig die Rede seyn wird), nach der Bemerkung, daß Palestrina zu sehr mit seinem eignen Studium beschäftigt war, um seine Schule abzuwarten, Fälle ausgenommen, wo blos von seiner überwiegenden Einsicht zu lösende Schwierigkeiten vorkamen, daß, ungeachtet Palestrina's gewöhnlicher Abwesenheit, die Anstalt doch viele treffliche Meister zog, unter denen Maria Nanino's jüngerer Bruder war, welcher glückliche Fortschritte machte, und durch die Neuheit, Delicatesse und Großartigkeit seiner Compositionen großen Glanz über die Kunst verbreitete. (Dieser Bernardino wird von Manchen für Maria Nanino's Neffen gehalten. D. Ü.)

Nachfolger an der päpstlichen Kapelle; und Ant. Cifra, Kapellmeister an verschiedenen Kirchen zu Rom und bei dem Erzherzog von Oestreich, gewesen zu seyn scheinen, so war der letzte der berühmteste. Antimo Liberati erwähnt Cifra's Talente höchst ehrenvoll, und Walther schreibt ihm Antheil an verschiedenen Entdeckungen und Verbesserungen zu, die im letztern Theil seines Lebens Statt hatten. Seine Werke bestanden aus Motetten und Psalmen in zwölf Stimmen für drei Chöre, und aus verschiedenen Missen, aus deren einer, betitelt Conditor Alme Siderum, Pater Martini (in seinem Saggio di Contrappunto) ein Agnus Dei für 7 Stimmen aufgenommen hat, ein Stück, das sich durch die Verbindung der fünf Stimmen in einer Fuge mit einem zweistimmigen Canone perpetuo alla roverscia auszeichnet.

In dieser Musikgattung that Cifra Wunder; aber auf sie waren auch seine Talente beschränkt, und er konnte es sich gefallen lassen; wenn neuere Tonsetzer seine weltliche Musik zu übertreffen sich rühmen mögen, so müssen sie verzweifeln, ihm in der geistlichen gleich zu kommen.

In jener Art weltlicher Musik, welche Madrigal heißt, übertraf vielleicht, erreichte vielleicht keiner den Luca Marenzio. Das Genie und die Neigung dieses gebildeten Componisten (eines Schülers von Contini, welcher viel Treffliches für die Kirchenmusik seiner Zeit beitrug) führten ihn schnell zu einer so ausgezeichneten Setzart, daß er il piu dolce Cigno genannt

wurde *). Der Cardinal Luigi ernannte ihn zu seinem Kapellmeister, und der König von Polen und der Cardinal Cintio Aldobrandini, Neffe des Papstes Clemens VIII., beehrten ihn mit ihrer Gunst und ihrem Schutze **).

In den Madrigalen dieses gefälligen Tonsetzers finden wir, in Verbindungen mit Fugen, Nachahmungen und den mannichfaltigen contrapunctischen Wendungen, einen natürlichen, lieblichen, ungestörten, angemessenen Fluß der Melodie, voll Klarheit und reifen Geschmacks. Obgleich munter, frei und lebhaft (und keiner war zu seiner Zeit es so und mit solchem Glück), beherrscht Marenzio sich doch immer selbst; seine bewegliche Fantasie hält sich doch stets in den schicklichen Gränzen; sein Scherz wird nie zur Ausgelassenheit. Er war eins von den wenigen Genies, deren Ideen sich über den trägen Gang der Zeit erhoben, und den Geschmack künftiger Zeiten vorausnahmen, und deren Einbildungskraft Muster für entfernte Nachfolger schuf. Einige seiner Stücke sind mit Gängen geschmückt, deren günstige Aufnahme lange ihren Urheber überlebte, und welche Purcel und

*) Peacham preist in seinem Complete Gentleman die köstliche Melodie und liebliche Erfindung (delicious air and sweet invention) Marenzio's, und behauptet, daß er alle andre übertraf. „Die erste, zweite und dritte Stimme eures Veggo dolce il mio ben etc., setzt dieser Kunstrichter hinzu, sind Gesänge, welche componirt zu haben, die Musen selbst sich nicht schämen dürften.“

**) Marenzio's Geburtsjahr ist ungewiß; aber Adami sagt, daß er zu Rom 1599 starb und in der Lorenzokirche zu Lucina begraben wurde (Osserv. per ben. reg. il Coro Pontif.).

Händel würdig hielten, einigen ihrer edelsten Werke einzuverleiben.

Zu den obigen Zierden, ich möchte sagen, Glorien der Italiänischen Schule gehört mit Recht der Name Ruggiero Giovanelli aus Velletri, den man in Rom allgemein schätzte, wo er Kapellmeister der S. Luigi, St. Apollinare., und, nach Palestrina's Tode, der St. Peterskirche ward. Seine Talente und Kenntnisse bezeugen seine vielen Motetten, Psalme, Madrigale und Missen, die gegen Ende des Jahrhunderts erschienen, dessen Musik und Tonkünstler wir jetzt betrachten *).

Die Componisten, die in dieser Periode in Italien blühten, alle aus der nämlichen Schule, und nach demselben Plan arbeitend, durch ihre Kunst und Erfindung die Bewunderung der Kenner zu erregen, und die Andacht der Menge durch die Gründlichkeit und den Reichthum ihrer Partituren zu befördern, waren in ihrem Stil einförmiger, als die verständigen Freunde von Mannichfaltigkeit und Contrast, und malerischem Licht und Schatten wünschen möchten; aber beim Anhören ihrer Harmonie werden sie doch das Große und Feierliche ihrer Verbindungen fühlen und bewundern, und gern derjenigen Vortrefflichkeit Lob zugestehen, deren Unnachahmlichkeit selbst Kunstverständige des 19ten Jahrhunderts zu bekennen gezwungen sind.

Indem wir von der Italiänischen auf die Venezianische Schule übergehen, fällt unsre Aufmerksam-

*) Um diese Zeit verdrängten diese Compositionen in Europa den Gebrauch der Antheme, Operngesänge und Cantaten.

keit zuerst auf Adrian Willaert, nicht wegen seiner Compositionen, welche oft verworren, incorrect und selbst hart sind, sondern weil ihn die Italiäner an die Spitze dieser Akademie stellen. Er war aus Brügge in Flandern, und widmete sich in früheren Jahren dem Studium der Rechtslehre zu Paris. Er verließ aber nachher dieß Fach, und begab sich unter Leo dem X. nach Rom, um der Musik zu leben. Seine berühmte Motette, Verbum bonum, erschien 1519, drei und vierzig Jahr früher, als Zarlino ihn unter die Personen seiner Dialoge, Ragionamenti, aufnahm *). Seine Compositionen sind zahlreich, und während eines Zeitraums von funfzig Jahren füllte er einen Theil von fast jeder herauskommenden Sammlung von Motetten oder Madrigalen.

Aber die beste Ehrensäule seiner Compositionstalente ist seine Musica nova **) in drei, vier, fünf, sechs und sieben Stimmen. Wenn ein unbefangener Geschichtschreiber die andern Producte Willaert's in Schatten stellen würde, so würde er doch dieses Werk in das höchste Licht erheben. In seiner Art ist es vortrefflich; und die Art selbst eignete sich am besten für die Fähigkeiten des Verfassers und zum daurenden Denkmale seines Ruhms. Zarlino und Picitoni zufolge, besaß er

*) Zu welcher Zeit er das Rechtsstudium aufgab, ist nicht bekannt. Aber weil er, wie man sagt, bei seiner Ankunft in Rom fand, daß diese Motette für Josquins Composition gehalten wurde, so folgt, daß er schon lange vorher sich der Musik gewidmet haben muß.

**) Ein Exemplar dieses sorgfältig und fleißig gearbeiteten Werks befindet sich im Brittischen Museum.

beträchtliche Originalität des Geistes. Der Erste spricht von ihm, als dem Erfinder von Stücken für zwei oder mehr Chöre; und der zweite sagt, er habe zuerst die Bässe von achtstimmigen Compositionen im Unisono oder in Octaven gehen lassen. Daß die Melodie dieses Meisters im Ganzen mager und nichtssagend ist, läßt sich nicht leugnen; aber seiner Harmonie muß man auch Fülle und Kraft, und seinen Kanons einen oft bewundernswürdigen Bau zugestehen.

Viele Jahre verwaltete er den Kapellmeisterdienst an der S. Marcuskirche zu Venedig, und er starb in hohem Alter. Seine Schüler, gleich einigen seiner Werke, zeichneten sich aus und wurden berühmt, wie die großen Namen Cipriano de Rore, Zarlino und Costanzo Porta beweisen.

Vielleicht keine Schule im 16ten Jahrhundert hatte so glückliches Gedeihen, als die Neapolitanische. Sie war im 15ten Jahrhunderte unter der Regirung Ferdinands von Arragonien gestiftet worden. Unter vielen außerordentlichen Männern, deren Talente und Kenntnisse zu jener Zeit Neapel Ehre brachten, sind die berühmten musikalischen Theoretiker und Componisten Franchino Gafforio, Jo. Tinctor, Wilh. Guarnerio und Bernhard Yearte zu nennen.

Die zu Rom 1553 erschienenen Dialoge von Luigi Dentice, eines Neapolitaners von Range und Vermögen, beschreiben den allgemeinen Zustand der praktischen Musik unter den Neapolitanern befriedigend. Aus seiner reichhaltigen Liste ausübender Tonkünstler erhellt, daß die Orgel, die Laute, Viole, Gui-

tarre, Trompete und Harfe sie mit Glück beschäftigten; und daß es auch nicht an Theoretikern fehlte, zeigen die 22 Kapitel über Musik in den Commentaren über Plutarchs Abhandlung von der Tugend, von Agnuvivo, Herzoge von Atri; der sonderbare Vorwurf gegen den Kritiker und Philosophen, Marcangelo Accorso *), zu viel Zeit und Fleiß der Musik und Poesie zu widmen; und die Schriften von Camillo und andern musikalischen Schriftstellern, die P. Martini unter den Neapolitaner Theoretikern aufzählt.

Von dem reizenden Stil der gemeinen oder ländlichen weltlichen Melodieen Neapels könnten wir uns daraus einen günstigen Begriff machen, daß sie im sechzehnten Jahrhundert meistens ausschließend zu Thema's des Contrapuncts erwählt wurden, und unter dem Namen Arie, Canzonette, Villanate oder Villanelle, alla Napolitana, wiederhallten, und von ganz Europa mit Entzücken gehört wurden **). Folgende Villanella von Donato, worin die Wirkung der Wiederholung mit Glück versucht ist, leidet durch ein abgebrochenes unregelmäßiges Versmaaß, artet daher ins Wilde aus, und verliert Viel von dem Ausdrucke, den sie durch mehr Aufmerksamkeit auf den Rhythmus gewonnen haben würde.

*) Accorso, der 33 Jahre am Hofe Karls des V. gelebt hatte, starb in Neapel um das Jahr 1540. Camillo gab unter andern Werken in Neapel heraus: Discorso filosofico della voce, e del modo d'imparare di cantar, di Garganta, raccolto da D. Valerio de' Paoli di Limosinano. 1563.

**) So wie einst die Provenzallieder und die Balladen von Venedig. Diese kleinen Neapolitanischen Lieder waren gewöhnlich lebhaft in der Poesie und in ihren Melodieen, und wurden auf den Straßen nicht allein mit Geschmack und Laune, sondern auch in verschiedenen Stimmen gesungen.

Canzon Villanesca alla Napolitana, di Baldassare Donato, A. D. 1558.






1ma 2da
re. Chi re - ve - ni - te a noi che
re. Chi la ga - re - ve - ni - te a noi che
re. Chi re - ve - ni - te a noi che
re. Chi la ga - re - ve - ni - te a noi che
sia - mo ma - stri fi - ni, ma - stri fi - ni, ma -
sia - mo — — fi - ni, ma - stri fi - ni,
sia - mo ma - stri fi - ni, ma - stri fi - ni, ma -
sia - mo ma - stri fi - ni, ma - stri fi - ni, ma -


- stri fi - ni, che di sera et da mat - ti - na mai
mastri fi - ni, che di se-ra et da matti -
- stri fi - ni, che di se-ra et da mat-ti-
- stri fi - ni che di se - ra et matti - na
manchia-mo, mai man-chia - mo di so-na-
na-mai man-chia-mo, mai manchiamo di so-na -
na mai man-chiamo, manchiamo di so-na -
mai manchia-mo, mai manchiamo di so-na -


re. Tan, tan, tan ta - ri - ra, tan, tan, tan
re. Tan, tan, tan ta - ri - ra, tan, tan, tan
re. Tan, tan, tan ta - ri - ra, tan, tan, tan
re. Tan, tan, tan ta - ri - ra, tan, tan, tan
ta - ri - ra, ri - ra, ri - ra tan, tan, tan
ta - ri - ra, ri - ra, ri - ra tan, tan, tan
ta - ri - ra, ri - ra, ri - ra tan, tan, tan
ta - ri - ra, ri - ra, ri - ra tan, tan, tan



*) Durch diese Aufnahme des F anstatt der Terz A im Tenor möchte es scheinen, daß die Componisten des 16ten

Der Gebrauch, wie in dem obigen Liede, eine besondre nachdrückliche Partie der Melodie zu wiederholen, fing um diese Zeit an. Componisten von niederm Range bedienten sich bald dieses Hülfsmittels, und nirgends ist es bis zu größerm Uebermaaße gebraucht worden, als bei den Italiänern.

Giovanni Leonardo und Luzzasco Luzzaschi, der Eine ein Componist und Sammler von Villanellen, der Andre ein trefflicher Organist, und Verfasser von durch ganz Italien bewunderten Madrigalen, sind mit Achtung zu erwähnen, dürfen uns aber nicht aufhalten, zur Würdigung der Verdienste des Don Carlo Gesualdo, Prinzen von Venosa, fortzugehen, eines Künstlers, der allgemeinern und lebhaftern Beifall erwarb, als irgend ein Neapolitaner seiner Zeit.

Dieser hohe Dilettant, größer durch sein Genie und seine wissenschaftliche Bildung, als durch seine Geburt und Macht, war der Schüler des Pomponio Nenna, der durch die Menge seiner trefflichen Compositionen berühmt war. Die Producte des Prinzen von Venosa, welche aus sechs Partieen Madrigalen für fünf, und einer für sechs Stimmen bestehen, werden von Gerh. Voß, Bianconi, Batt. Doni und Tassoni mit höchster Bewunderung erwähnt *). Diese befugten Kunstrichter

Jahrhunderts sich nicht weniger scheuten, die Mediante im Schlußaccord hören zu lassen, wann ihre Tonart hart, als wann sie weich war.

*) Der Hauptherausgeber von Gesualdo's Werken war Simone Molinaro, Kapellmeister zu Genua. Im Jahr 1585 gab er die ersten Bücher in einzelnen Stimmen heraus, und 1613 in Partitur, zugleich mit einem sechsten Buche. Tassoni erzählt, daß Jakob I. von Schottland nicht

schreiben ihm die Erfindung neuer Melodieen, unbekannter Harmonieen, und ungewöhnlicher Modulationen zu. Indeß muß man bei solchen Lobreden Viel auf den Einfluß des Standes und Ansehens derjenigen Person rechnen, der sie zu Theil werden. Es war ein lobenswerthes Verdienst, wenn Gesualdo nach Neuheit strebte; aber er war nicht immer darin glücklich, sondern fiel bisweilen auf das Seltsame und Gezwungene. Nichts desto weniger konnte man sagen, daß der Neffe des Erzbischofs von Neapel außerordentliche Talente und eine für einen Prinzen bewunderswürdige wissenschaftliche Kenntniß bewiesen habe. Er starb im Jahr 1614.

In der **Lombardischen Schule** glänzt vor Allen der Pater **Costanzo Porta** aus Cremona. Seine achtzehn sehr fleißig gearbeiteten und hoch geschätzten Werke beweisen sein Genie und den Reichthum der Quelle, aus der er seine Kunstwissenschaft schöpfte. Willaert muß eben so stolz auf diesen seinen Schüler, als auf Zarlino gewesen seyn. Es war Porta's großen Talenten vorbehalten, nicht nur alle Schwierigkeiten des vielstimmigen Satzes, die vor ihm und zu seiner Zeit bekannt waren, zu überwinden, sondern ihre Anzahl noch

blos geistlicher Tonsetzer war, sondern auch eine neue Art klagender, von allen andern verschiedener Melodie erfand, welche vom Prinzen von Venosa nachgeahmt wurde, der selbst manche neue Verzierungen ersonnen hatte. Diese Behauptung verleitete den Dr. Burney zu vermuthen, daß sich in einigen Melodieen Gesualdo's (als Nachahmung Jakob's) der Nationalcharakter der Schottischen Lieder möchte entdecken lassen. Aber seine Untersuchung war ohne Erfolg; er fand gar keine Aehnlichkeit.

beträchtlich zu vermehren *). Seine Compositionen verrathen ein so tiefes Denken, eine so glückliche Anwendung der Kunst, und sind alle mit so viel Einsicht gebildet, daß sie in dem gelehrten verwickelten Contrapunkt Muster und Studien für spätere Zeiten abgeben; und in den Zeiten, in denen sie entstanden (da die Kirchenmusik auf Missen und Motetten, und die Kammermusik auf Madrigale zu drei bis sechs und mehr Stimmen, beschränkt war) mußten sie an sich schon eine eigne Schule begründen.

Costanzo Porta war Kapellmeister zu Padua, Ravenna, und endlich zu Loretto, wo er im J. 1601 starb, und eine große Anzahl vortrefflicher Schüler hinterließ, unter denen die fruchtbaren und gründlichen Tonsetzer Lodovico Balbo und Giacomo Anton. Piccioli waren **). Gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts glänzte die Lombardische Schule nicht blos durch Porta und seine Schüler, sondern auch durch Gius. Caimo, Giov. Giaccomo Gastoldi, Giuseppe Biffi, und Giov. Paolo Cima, lauter große Tonsetzer, und würdige Zeitgenossen des Pietro Ponzio von Parma, des Orazio Vecchi von Modena, und des Claudio Monteverde von Cremona.

Unter diesen Meistern ist der letzte besonders be-

*) Jede Notenreihe soll er im Kanon oder in der Fuge zu bearbeiten, und nicht blos vor- und rückwärts, sondern auch durch Umkehrung, Augmentation, Diminution, Division und Subdivision auszuführen, verstanden haben.

**) Nach Draudius, erschienen Porta's fünfstimmige Motetten zu Venedig 1546, und zwischen diesem Jahre und 1599 seine übrigen Werke, von ihm oder seinen Schülern herausgegeben.

merkenswerth, als Urheber der doppelten Dissonanzen, wie der None und Quarte, der None und Septime, der Septime und Quinte; wie auch der falschen Quinte und der unvorbereiteten Septime *). Dem musikalischen Leser wird folgendes Beispiel Monteverde's neue Methode, die Harmonie zu behandeln, deutlich machen.

Monteverde's neue Dissonanzen in 5 Stimmen.



*) Aber Monteverde's Verbesserungen an dem alten System des vielstimmigen Satzes beschränkten sich nicht auf die Einführung neuer Accorde, und die neue Art, Dissonanzen vorzubereiten und aufzulösen; seine weltliche Musik, besonders die fünfte Partie seiner Madrigale, brachte einen neuen Stil der Melodie auf, wodurch die zweifelhaften Modulationen und alten Schranken des Kirchengesanges verworfen wurden, und sie selbst mehr Freiheit und Lebhaftigkeit gewann, und die Tonart jedes Stücks genau bestimmt ward.



Obgleich Bologna im siebenten Jahrhunderte Meister besaß, die mit allen andern in Europa wetteifern konnten, so konnte sich doch seine Schule im sechzehnten nur weniger ausgezeichneter Künstler rühmen. Einer, vielleicht der berühmteste unter diesen Wenigen, war der Ritter Ercole Bottrigari, nicht glücklicher durch Rang und Vermögen, als berühmt durch seine Gelehrsamkeit, und ein Leben von fast neunzig Jahren, das er großentheils dem musikalischen Studium und Streit widmete. Zahlreich sind seine Abhandlungen, und viele, doch nur der geringere Theil derselben, wurden gedruckt. Diese bestehen hauptsächlich aus Uebersetzungen und Erläuterungen alter Theoretiker mit Bemerkungen über die neuern seiner Zeit.

Von dem gelehrten musikalischen Kritiker Artusi

aus Bologna haben wir schon geredet. Andrea Rota aus derselben Stadt, brachte derselben durch seine herrlichen Kirchenstücke gleiche Ehre. Sein Stil war ernst, feierlich und ehrwürdig, und er war Meister jeder harmonischen Kunst in der Verbindung des unendlichen Kanons mit der freien Fuge und jeder feinen und sinnreichen Verbindung und Führung der Stimmen.

Florenz dankte es den hellen Einsichten und dem gebildeten Geschmack der Familie Medici, daß seine Sprache und seine Künste zum Flor gediehen, während das übrige Europa in Finsterniß begraben war, und durch Barbarei entstellt wurde.

Die Florentiner Schule hat ihre Zierden gehabt, und jede Erwartung, die man von dem Edelsinn ihrer Beschützer und von dem Genie und Eifer ihrer Schüler hägen konnte, gerechtfertigt *). Unter den letztern hat vielleicht keiner einen stärkern Anspruch auf einen Platz in der Geschichte der Florentiner Tonkünstler, als Francesco Corteccio. Dreißig Jahre war dieser berühmte Organist und Componist Kapellmeister des Großherzogs Cosmo des Zweiten. Wenn seine Compositionen, die aus Madrigalen, Motetten und Responsoriis und Lectionibus hebdomadae bestehen, etwas trocken und nicht sehr fruchtbar an Erfindung sind, so

*) Die Fastnachtsgesänge (Canti carnascialeschi), die so vielstimmig auf den Straßen zu Florenz zur Zeit des Lorenzo il Magnifico gesungen wurden, sind der Erinnerung werth; so wie auch die hohe Gunst und Freundschaft, die dieser Fürst dem Organisten Antonio Guarcialuppi schenkte. Das Denkmal, das er im Dom dem Gedächtniß des Genies errichtete, ist eines für sein eigenes.

beweisen sie doch Wissenschaft und Wetteifer. Auf Corteccio folgte am Florentiner Hofe der bewunderte Alessandro Striggio. Dieser von Crescimbeni, Quadrio und Garzoni (in seiner Piazza universale) sehr gelobte Tonkünstler war ein geschickter Lautenspieler und fleißiger Contrapunctist *). Die zwei erstern sprechen von ihm, als von einem der frühesten theatralischen Componisten in Italien **).

Von diesen Madrigalen wurden einige Partien zu sechs Stimmen zu Venedig 1566 herausgegeben. Man hat von seiner Harmonie gesagt, daß sie sich nicht durch Klarheit auszeichne, und von seiner Melodie, daß sie im Ausdruck und Accent mangelhaft sey. Dennoch ist es gewiß, daß er ein braver Musikus war, und einen hohen Ruf genoß; und obgleich vielleicht diese und andre Fehler in seiner Musik Statt finden, und uns verbieten, ihn in die erste Klasse der Meister seiner Zeit zu setzen, so scheint er doch eine der besten Stellen in der zweiten zu verdienen.

Wenn wir das allgemeine Verdienst dieser Tonkünstler von Florenz betrachten, und nicht vergessen, daß Vincenzio Galilei aus dieser Stadt gebürtig war, so werden wir auf den Schluß geführt, daß die Florentiner Schule, weit entfernt, der Beispiele des gebilde-

*) Striggio wird häufig von Morley erwähnt und angeführt.

**) Die Vorrede zur Descrizione degl' intermedii fatti nel palazzo del Gran Duca Cosimo, per onorare la presenza della Serenissima Altezza dell' eccellentissimo Arciduca d'Austria, l'anno 1569, meldet, daß die Musik zu diesen Zwischenspielen aus der Feder des Alless. Striggio, Nobilissimo Gentiluomo Mantovano, war.

ten Genies zu ermangeln, sich dieser Zierden in der Blüthe der Reife rühmen konnte, während sie anderwärts erst zu keimen begannen.

Aus dieser Uebersicht des Fortschrittes der Musik in den verschiedenen Staaten Italiens, während des 16ten Jahrhunderts, wird der Leser die Ansprüche dieses Theils von Europa, als der Pflanzschule vieler theoretischer und praktischer Musiker jener Periode, zu schätzen im Stande seyn *).

Fünftes Kapitel.

Teutsche Theoristen im sechzehnten Jahrhundert, und allgemeiner Zustand der Musik in den Niederlanden, Frankreich und Spanien.

Die hauptsächlichen Italiänischen Theoristen haben wir kennen gelernt. Ihre ganze Anzahl im sechzehnten

*) Ungeachtet das gänzliche Dunkel in Ansehung der Geburt und des Aufenthalts des Costanzo Festa uns nicht erlaubt, ihn unter die Meister einer besondern Italiänischen Schule zu setzen, so wird es doch, weil seine Werke den Componisten und Musikfreunden Italiens vorzüglich bekannt gewesen zu seyn scheinen, nicht unschicklich seyn, ihn in einem Kapitel zu erwähnen, das der Betrachtung der Musik dieses Landes in dem Jahrhundert, da er lebte, gewidmet ist. Die Compositionen dieses Meisters haben außerordentliche Anmuth und Leichtigkeit, und viel mehr Rhythmus, als zu jener Zeit gewöhnlich war. Palestrina und Porta ausgenommen, war Festa vielleicht der geschickteste Contrapunctist vor Carissimi. Seine Kirchenmusik war geschmackvoll, einfach und rein in ihrer Zusammensetzung, und seine Madrigale zeigten etwas Gefälliges und Lauteres, eine Klarheit des Stils, und eine anständige Phraseologie, wodurch sie sich von den meisten andern weltlichen Tonstücken des 16ten Jahrhunderts unterschieden. Seine Werke erschienen 1519, 1542, 1543 und 1559 im Druck.

Jahrhundert ist groß, kommt jedoch der Menge musikalischer Schriftsteller in Teutschland nicht gleich. Damit aber der Leser nicht hierdurch beunruhigt werde, versichern wir ihn, daß seine Geduld nur mit drei von denselben in Anspruch genommen werden soll. Mit Nachrichten über die ältesten Teutschen Schriftsteller, Georg Reisch, den blossen Nachhall des Boethius, den dunkeln und oberflächlichen Michael Roswick, den im Stil gezwungenen und an Einsicht beschränkten Gregor Faber, den veralteten und unfruchtbaren Friedr. Beurhus, den sklavischen Kopisten Glarean's Eucharius Hoffmann, den trockenen Erklärer musikalischer Terminologie Cyriakus Schnegaß, und eine Menge andrer eben so uninteressanter, soll seine Aufmerksamkeit nicht aufgehalten werden.

Auf die lehrreichen und schätzbaren Schriften Gafforio's in Italien folgte in Teutschland der berühmte Micrologus des Andreas Ornithoparchus. Dieß gelehrte, methodische und lehrreiche Werk, in Lateinischer Sprache, erschien zuerst zu Köln 1535 *). Es enthält in 4 Büchern das Wesentliche von öffentlichen Vorlesungen, die der Verfasser zu Tübingen, Heidelberg und Metz gehalten hat. Diese Abhandlung, die beste der damaligen Zeit, handelt im ersten (der Regierung von Lüneburg gewidmeten) Buche von der musica mundana, humana et instrumentali, und entwickelt

*) Vier und siebzig Jahr nachher wurde es in England von John Dowland übersetzt und mit einer Zueignungsschrift an den Lord Schatzmeister, Robert Cecil, Grafen von Salisbury, begleitet, herausgegeben.

die Elemente des Gesangs in Hexachorden *). Die Zahl der Töne wird auf acht beschränkt. Was den Umfang eines jeden betrifft, so sagt er, nach dem h. Bernhard, blos zehn Noten dürfen jedem Tone zu durchlaufen eingeräumt werden. Das zweite Buch (dem Georg Brachius, einem geschickten Musikus bei der Kapelle des Herzogs von Würtemberg, gewidmet) erklärt die Natur der tactmäßigen Musik und ihre Zeichen **). Seine Definition des Kanons ist klar und richtig. Ein Kanon, sagt er, ist eine imaginäre Regel, welche diejenige Stimme des Gesanges (oder der Melodie), die nicht niedergeschrieben ist, aus der hingeschriebenen schöpft. Oder es ist eine Regel, welche witzig die Geheimnisse eines Gesanges entdeckt ***). Das dritte Buch (dem

*) Seine Erklärung belehrt uns, daß die Ambrosianer den Rang der Töne durch Linien von verschiedener Farbe unterschieden, daß sie dem F eine rothe, dem C eine blaue, und dem B eine himmelblaue Farbe gaben; aber die Gregorianer, setzt er hinzu, zeichnen alle Linien mit derselben Farbe, und bestimmen jeden Ton durch seinen ersten Buchstaben oder ein daher genommenes Zeichen.

**) Dieser Zeichen für den Tact, sagt er, gab es ehemals fünf. Aber zum Ausdruck einer größern Schnelligkeit wurden sie nachher auf acht vermehrt; nämlich zur maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, kamen die Viertel-, Achtel- und Sechzehntheil-Note hinzu.

***) Nach dieser Erklärung des Worts Kanon (und wer kann sie verwerfen?) wird es sehr uneigentlich auf diejenige Art immerwährender Fuge angewandt, die wir Kanon zu nennen pflegen. Wenn der Kanon eigentlich blos eine compendiöse Regel bedeutet, eine Composition auf ein einzelnes einfaches Liniensystem zu schreiben, so ist es ein uneigentlicher Ausdruck, von einem Kanon in Partitur zu sprechen. Bringt man einen Kanon in Partitur, so verliert die Regel, ihn auszuführen, ihre Bedeutung, und die Composition ist so nicht mehr ein bloßer Kanon.

Kapellmeister des Herzogs von Baiern, Phil. Surus von Miltenburg, einem witzigen, einsichtsvollen Musikus gewidmet) beschreibt den Accent, rühmt seine Wirkung, und bestimmt seine Nothwendigkeit. Es ist merkwürdig, daß die angegebenen Regeln zeigen, daß die neuere Monotonie der Kirche von den Alten autorisirt ist. Das vierte Buch (dem Organisten des Pfalzgrafen, und einem ausgezeichneten Musikus, Arnold Schlick, zugeeignet) entwickelt die Lehren des Contrapuncts, aber nur in geringem Umfange.

Dieß Werk, bei allen seinen Ansprüchen auf den Beifall und Dank der damaligen Zeit und des Landes, wo es erschien, fand viele Gegner, wie sich aus den eifrigen Bitten des Verfassers bei seinen Gönnern, seine Arbeit gegen den Neid und die Afterkritik der Eiteln und Unwissenden zu schützen, muthmaßen läßt.

Der nächste Teutsche Theoretiker von Wichtigkeit, nach Ornithoparchus, war Heinrich Loris oder Lorit, gewöhnlich Glareanus von Glarus in der Schweiz genannt, wo er 1488 geboren wurde. Dieser musikalische Schriftsteller, mehr ein Gelehrter und Dilettant, als Musikus von Profession, hatte die doppelte Ehre, Herausgeber des Boethius, und Verfasser des gelehrten und interessanten Werks Dodecachordon zu seyn, welches 1547 erschien. Als Gelehrter und Kritiker ist Glarean allgemein erhoben worden. Unter seinen Bewunderern war der berühmte Gerh. Voß, der ihn einen Mann von großer Gelehrsamkeit nennt. Sein Lehrer, Joh. Cochläus, war stolz auf seinen Schüler, und hatte die Freude, dessen Verdienste mit dem poeti-

schen Lorberkranz und Ringe vom Kaiser Maximilian I. belohnt zu sehen. Erasmus, durchdrungen von Glareans Werth, beförderte seine Zwecke und war ein Lobredner seines Genies.

Das Dodekachordon zeigt durch den Namen seinen Gegenstand an. Zwölf war die Anzahl der Tonarten, auf welche der Verfasser die Kirchentöne auszudehnen wünschte. Aber seine ganze Zwölf, eine Erweiterung der von Gregor's Zeit an üblichen acht, enthielt keine andern Intervalle, als die wir in den Tönen C und A finden *). Dieß Werk enthält einen großen Theil nützlicher Belehrung, und ist mit vielen interessanten Anekdoten und schätzbaren Compositionen bereichert. Glarean starb im Jahr 1563, nachdem er seinem Vaterlande mit seiner Gelehrsamkeit Ehre gebracht hatte, und der Cultur der Tonkunst durch sein Genie und seinen Fleiß beförderlich gewesen war **).

Im Jahr 1556 brachte Thüringen in dem Sohn eines jungen armen Landmanns (Jak. Kalwitz) einen gelehrten Theoretiker und vortrefflichen praktischen Musiker,

*) Daß seine Vermehrung keine neue Anwendung der Intervalle mit sich brachte, zeigt schon der Titel seiner Schrift, wo er als authentische modos D, E, F, G, A, C, und als plagale A, B, C, D, E, G angibt, und wo wir sehen, daß A, C, E, G, indem sie beides, authentisch und plagal, gemacht sind, wiederholt werden.

**) Siebzehn Jahre nach des Verfassers Tode wurde das Dodekachordon von Jacob Vilenius angegriffen. Dieser Doctor, und, wie ihn Walther nennt, treffliche Musikus, fand, wie es scheint, Anstoß an Glareans Neuerung in den Kirchentönen, und vertheidigte ihre Unverletzlichkeit mit einer eines Geistlichen würdigen Aufrichtigkeit und eifrigen Heftigkeit.

Sethus Calvisius, hervor. In seiner Schrift Melopoeia hat er der Nachwelt große Beweise seiner natürlichen und erworbenen Fähigkeiten hinterlassen. Dieß gelehrte und gedankenreiche Werk (das 1582 und dann wieder 1592 erschien) enthält in geringem Umfange Alles, was damals im Gebiete der Harmonie oder des Contrapunctes bekannt war. Das Werk ist klein, aber reich an Gehalt; zu der Wissenschaft der besten Schriftsteller kommen darin Compositionen und Erläuterungen des Verfassers, die seinem Genie und Verstande nicht weniger ehrenvoll, als für den Leser unterhaltend und lehrreich sind. Zur Hochzeitsfeier seines Freundes Caspar Ankelmann, eines Hamburger Kaufmanns, setzte er im Jahr 1615 den 150. Psalm in Musik. Er bildete ein Epithalamium in 12 Stimmen für drei Chöre. Dieß Beispiel von reiner Harmonie und wohlerfundenen Antworten und Nachahmungen erschien zu Leipzig 1615, wo drei Jahre später verschiedene seiner Motetten und Hymnen gedruckt wurden *).

Teutschland war im 16ten Jahrhundert reich an gründlichen Theoretikern und geschickten Tonsetzern **).

*) Calvisius, auch bekannt durch seine Verdienste um Chronologie, war seit 1592 Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Eine seiner kunstreichen Motetten wurde vor einigen Jahren von den Zöglingen dieser Anstalt mit eigener seltener Wirkung öffentlich gesungen. Seine zahlreichen musikalischen und andern Werke findet man in Gerbers altem und neuem Lexikon der Tonkünstler angezeigt. A. d. U.

**) Unter den verschiedenen musikalischen Sammlern und Herausgebern dieses Jahrhunderts in Teutschland war der gelehrte Musikus und Wittenberger Buchdrucker (vorher Cantor und Musikdirector zu Leipzig) Rhaw. Im Jahr 1538 druckte er zu Wittenberg Selectae Harmoniae 4 vocum;

Auch große Orgeln gaben da viel Gelegenheit, die harmonische Kunst zu üben, und es fehlte nicht an geschickten Organisten *).

Während in diesem Lande Genie und Wissenschaft die Materialien einer mehr ausgearbeiteten und verfeinerten Musik darboten und anwandten, cultivirten in den Niederlanden Verdelot, Gombert, Arcadelt, Berchem, Richefort, Crequillon, Le Coick, Canis, Baston, von Kerl, Ciprian de Rore, Orlando di Lasso mit gleichem Eifer und Interesse die Kunst der vielstimmigen Composition. Der erste dieser Tonsetzer, Philipp Verdelot blühte um die

und 1544: Hundert und drei und zwanzig neue teutsche geistl. Gesänge in 4, 5 und 6 Stimmen; hierzu kamen noch Kirchengesänge. Zu dem Inhalt des ersten Werks trugen die Talente folgender Tonkünstler bei: Joh. Galliculus, Jak. Obrecht, Joh. Walther, Lud. Senfel, Sim. Cellarius, Bened. Dux, Matthias Eckel, Laurent. Lemlin, Joh. Stoel, und Heinr. Isaac. Zu dem andern vereinigten sich noch mehrere Künstler. (Man findet sie in Gerbers neuem Lexikon. D. U.)

*) Die Anmerkung, die der Verf. hier macht, ist zwar nicht am rechten Orte, weil oben von Teutschland, und nicht von den Niederlanden die Rede ist. Indeß gehört sie in die Niederländische Musikgeschichte. A. d. U.). Die noch in der St. Martinskirche zu Gröningen stehende Orgel war von Rud. Agricola gebaut; bei dieser Gelegenheit erwähne ich dieses hervorragenden Mannes von seltenem Verdienst. Von ihm sagt Vossius, er war ein großer Philosoph, ein vortrefflicher Lateiner und Grieche, und mit dem Hebräischen so vertraut, daß die Juden sich ihrer Unwissenheit schämten; er spielte die Laute, und sang vortrefflich. Dieser erste der Sterblichen, wie Erasmus ihn voll Begeisterung nennt, war bei Gröningen in Friesland geboren, und starb in dieser Stadt 1585. Er war das Vorbild des trefflichen Crichton.

Mitte des 16ten Jahrhunderts. Seine Werke haben zwar weder auffallende Originalität, noch geschmackvollen Plan, aber eine reine und kunstreich geführte Harmonie.

Die Verdienste des Nikolaus Gombert, auch eines Niederländers, rechtfertigen eine glänzendere Beschreibung. Sein Contrapunkt zeigt ihn als einen tiefen Harmonisten. Die Französischen Schriftsteller betrachten ihn, im Gegensatz gegen Guicciardini, als ihren Landsmann, weil sie seine hohen Talente gern ihrem Vaterlande zueignen möchten. Gombert, lange Zeit Kapellmeister bei Kaiser Karl V., besaß ein eben so fruchtbares, als glänzendes und einnehmendes Genie, und hatte großen Antheil an den zahlreichen Singcompositionen (weltlichen Liedern und Anthemen), die zu seiner Zeit zu Antwerpen und Löwen gedruckt wurden. Außer diesen schrieb er eine Partie Missen, die zu Venedig erschien, und eine Partie vierstimmiger Motetten, welche alle genug Genie, Geschmack, Einsicht und Fleiß bewiesen, um ihn zu den ersten Meistern seiner Zeit zu erheben *).

Warum Arcabelt (wahrscheinlich auch ein Niederländer) gleich Gombert, mit der Benennung eines Franzosen beehrt worden ist, leuchtet nicht ein. Er war auch des großen Josquins Schüler, und machte ihm viel Ehre. Seine zahlreichen Motetten sind trefflich, und seine Madrigale wurden so bewundert, daß vier

*) Das Britische Museum besitzt eine große Menge französischer Gesänge zu 4, 5 und 6 Stimmen von diesem mit Recht berühmten Componisten.

Bücher derselben zu Venedig in einem Jahre herauskamen *). Die folgende Composition aus seinem Primo libro wird den Leser in Stand setzen, über seinen Stil zu urtheilen.

Madrigal.

Dal Primo Libro di Madrigali d'Archadelt a Quattro con nuova Gionta impressi. Ap. Ant. Gardane. Ven. 1545.



*) Sein Ruf als Motetten-Componist stand so hoch, besonders in Italien, daß, wie Adami in seinen Osservazioni meldet, sein Name häufig auf fremde Werke gesetzt wurde, um ihren Verkauf zu befördern.



io pian - gen - do giun - go al fin del

io pian - gen - do giun - go al fin del

io pian - gen - do giun - go al fin del

io pian - gen - do giun - go al fin del

vi - ver mi - o, et io pian - gen -

vi - ver mi - o, et io pian - gen -

vi - ver mi - o, et io pian - gen -

vi - ver mi - o et io pian - gen -




o. Stran' e di - ver - sa sor - te ch'ei
o. Stran' e di - ver - sa sor - te ch'ei
o. Stran' e di - ver - sa — sor - te
o. Stran' e di - ver - sa
mo - re sconso - la - to, et io mo - re be -
— mo - re scon - so - la -, to et io mo -
ch'ei mo - re scon - so - la - to et io mo -
sor - te


a - - - to.
ro be - a - - - -
ro, et io mo - ro be - a -
et io mo - ro be - a - -
Mor - te che nel mo - ri - re
to. Mor - te che nel mo - ri - re
to. Mor - te che nel mo - ri - re
to. Mor - te che nel mo - ri - re


m'empie di gio-ja tut-to e di de-si-
m'empie di gio-ja tut-to e di de-si-
m'empie di gio-ja tut-to e di de-si-
m'empie di gio-ja tut-to e di de-si-


re, se nel mo-rir — al-tro do-
re, se nel mo-rir — al-tro do-
re, se nel mo-rir — al-tro do-
re, se nel mo-rir — al-tro do-


lor non sen - to,
lor non sen - to, di mil - le mort' il dì il
lor non sen - to, di mil - le mort' il
lor non sen - to, di mil - le
di mil - le mort' il dì sa - rei con - ten -
dì mort' il dì, di mil - le
dì mil - le mort' il dì sa - rei con - tento, dì
mort' il dì sa - rei con - ten -


to, -- di mil - le mort' il dì sa -
mort' il dì, di mil - le mort' il dì,
mil - le mort' il dì, di mil - le mort' il dì sa -
te, di mil - le mort' il dì sa -
rei con - ten - to.
di mil - le mort' il dì sa -
rei con - ten - to, di mil - le
rei conten - te, di mil - le mort' il -


rei — — con - ten - to.
mort' il dì sa - rei con - ten - to.
dì sa - rei con - ten - to.

Die plötzliche und fremde Modulation von F in Es im sechsten Tact dieser Composition, die sehr alterthümlich klingt, scheint aus dem Verbot des Gebrauchs der falschen Quinte zur großen Septime eines Tones entstanden zu seyn.

Jacquet Berchem gehört zu den bedeutendsten Tonsetzern des sechzehnten Jahrhunderts in Europa. Bei den Italiänern, die ihn Giacchetto nannten, war er sehr beliebt. Berchem oder Bercken war eigentlich blos der Name des Dorfs bei Antwerpen, in dem er geboren war. Er schrieb eine große Menge Motetten und Madrigale, die zu Venedig herauskamen. Seine Compositionen füllen einen großen Theil zwei berühmter Sammlungen, deren erste, Fior de Motetti, und die andre, „Motetti trium vocum a pluribus authoribus compositi, quorum nomina sunt: Jachetus, Morales, Constantius Festa, Adrianus Wigliardus. Venet. 1543" betitelt ist. Diese Compositionen zeichnen sich durch Planmäßigkeit und reine Harmonie sehr aus. Ein Epithalamium in der Form einer fünfstimmigen Motette, im kunstreichen Stil der Zeit, macht Berchems Kenntniß und Erfindung große Ehre. Aber sein Talent leuchtet noch mehr hervor aus drei Büchern vierstimmiger Gesänge, wozu der Text aus Ariosto's Orlando furioso genommen ist. In welchem Jahre B. geboren war und starb, ist unbekannt; sein Name erschien zuerst 1539 im Druck, und Walther, der aus Federmann's Beschreibung der Niederlande schöpfte, sagt, daß er noch im Jahr 1580 lebte.

Thomas Crecquillon, Kapellmeister Karls des

V., war ein eben so fruchtbarer und vielseitiger, als gehaltvoller, Tonsetzer. Seine Hymnen oder geistlichen Gesänge (opus sacrarum cantionum), für 5, 6 und 8 Stimmen, wurden zu ihrer Zeit sehr geschätzt; und das harmonische Gewebe seiner sechsstimmigen Misse über das Thema eines alten Französischen Liedes (Mille regrets) bringt seinem Zeitalter Ehre. Seine Französischen, 4, 5 und 6stimmigen Gesänge sind zahlreich, und machen einen schätzbaren Theil der in den Niederlanden erschienenen Chansons aus *).

Gian le Coick (oder le Cocq), Componist verschiedener zu ihrer Zeit beliebter Gesänge, verdankte seinen höhern Ruhm einer fünfstimmigen weltlichen Musik, von eigener Art, in wiefern, während die zwei Oberstimmen sich in einem strengen Kanon bewegen, und die zweite Stimme die Melodie der ersten umkehrt, die andern drei Stimmen eine freie Fuge ausführen. Daß in Producten dieser Art mehr Witz und Erfindung, als Wirkung, mehr Arbeit, als Nutzen ist, wird jeder wahre Kenner zugeben. Die Kunstarbeit ist eitel, der Geschmack an solcher Verwicklung ist Gothisch, und der äußerste Erfolg in Hervorbringung solcher Labyrinthe dient blos, geduldige Spitzfindigkeit von wahrem Genie zu unterscheiden **).

*) Während die in Italien im 16ten Jahrhundert gedruckten weltlichen Gesänge Madrigale genannt wurden, hießen die in den Niederlanden herausgegebnen blos Chansons.

**) Die Sammlung, worin dieses gleichzeitige Gemisch (simultaneous medley) sich befindet, enthält eine andre eben so sinnreiche, als fruchtlose, Probe der ausdauernden Mühe: einen fünfstimmigen Gesang von Joh. Cortois, worin, wäh-

Cornelius Canis, ein Mann von höherm Talent, wurde verleitet, viele seiner schätzbaren Zeit auf diese Setzart zu wenden. Da er sah, daß künstliche Arbeit mehr, als Erfindung und Melodie, geschätzt wurde; so suchte er in diesem Fache Ruf, wo er allein erlangt wurde, und hinterließ Producte, die, wenn sie nicht durch ihre Mühsamkeit trocken geworden sind, es nur dem Anhanch seines Genies zu danken haben. Die Zeit der Geburt und des Todes dieses Meisters weiß man nicht; aber die Chanson, auf welche ich hier hindeute (eine Composition in fünf Stimmen, von welchen vier das Subject in dem nämlichen Dur-Tone, durch einen Kanon in der Secunde hervorgehoben, in ihrem entsprechenden Einklange, und vice versa, wiederholen) erschien im Jahr 1544, und, wie Guicciardini sagt, lebte er 1566 nicht mehr.

Unter den Niederländischen Tonsetzern des sechzehnten Jahrhunderts war Jakob Clemens Non Papa,

rend die drei Oberstimmen eine freie Fuge machen, die zwei untern einen umgekehrten Kanon in dem Abstande von zwei Tacten bilden.

(Es ist nicht zu leugnen, daß diese Künste des Contrapuncts geschmacklos und steif behandelt, und übertrieben werden können; auch nicht immer an ihrem Orte sind. Aber dennoch liegt in ihrer geschickten Anwendung ein eigener Reiz, und sie geben, unter den Händen des Meisters, der Composition ein eigenes Interesse, etwas Wundervolles und Erhabenes, eine tiefere Kraft, wodurch sie der flüchtigen Laune der Mode zu trotzen, und sich bei weitem länger, als viele blos melodische oder im einfachen Contrapunkt gearbeitete Werke, in hoher Achtung bei dem Kenner zu behaupten scheinen. Wenigstens wird der Componist, ohne diese Schule des Contrapuncts gemacht zu haben, leicht eine gewisse Seichtigkeit und Armuth verrathen. A. d. U.)

Kapellmeister des Kaisers Karl des V., vielleicht der freieste und gefälligste. Sein Stil war geschmeidig und klar, seine Melodie mit Harmonie bekleidet, aber nicht unter ihr verdunkelt, und seine Fuge und Nachahmung natürlich und einfach. Sein Genie war so fruchtbar, daß er bei seiner Menge Compositionen selten, nicht einmal von sich selbst, Etwas entlehnte.

Josquin Baston (dessen Verwandtschaft mit dem grossen Josquin aus seinem ersten Namen zu erhellen scheint) blühete um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Seine Arbeiten verrathen einen guten Theoretiker und einen Mann von Genie. Während seine Harmonie regelmäßig ist, hat seine Melodie Leichtigkeit, Rhythmus, und für seine Zeit eine merkliche Anmuth. Gleichen Ruhm kann man nicht den Motetten und Liedern des trocknen und steifen Contrapunctisten, Pierre Manchicourt, oder den schwerfälligen uninteressanten Missen des Jakob von Kerl zugestehen.

Wenn man diesen Tonkünstlern die großen Namen von Rore und Orlando, den Bildnern und Verbesserern der weltlichen Melodie, und den Ersten, welche chromatische Gänge wagten, beifügt, so haben wir den Hauptbestand des Niederländischen Talents im 16ten Jahrhundert vor uns, und müssen den Glanz und die Größe, und die Fruchtbarkeit der Niederländischen Nation an melodischer Schönheit und harmonischer Gelehrsamkeit anerkennen.

Obgleich in Hinsicht des Zustandes der Tonkunst in Frankreich während dieser Zeit Perrault in der Vorrede zu seiner Uebersetzung des Vitruv richtig be-

merkt, „daß vor der Regirung Franz des I. die Könige und Edlen Frankreichs nichts ihrer Aufmerksamkeit werth hielten, was nicht militärisch war; und daß Jagd, Tourniere und Schachspiel, als Bilder des Kriegs, die einzigen Vergnügungen waren, die sie zu schmecken fähig waren,“ so wurde doch Musik von den Französischen Damen ausgeübt, welche nicht nur sangen, sondern auch ihre Geschicklichkeit auf das Spinet wandten, und ihm zärtliche Melodieen zu entlocken suchten *).

Indessen läßt sich nicht behaupten, daß während der Regirung Franz des I., oder bis zum 17ten Jahrhundert, Frankreich Componisten hervorgebracht habe, die an Menge, an Wissenschaft und Talenten mit den zu derselben Zeit in den Niederlanden oder Teutschland, Italien oder England erschienenen zu vergleichen gewesen wären. Die Französischen Theoretiker dieser Periode waren eben so selten, als die ausübenden Tonkünstler **).

*) Marot, gleich als ärgerte es ihn, daß das schöne Geschlecht sein Musiktalent blos auf verliebte Lieder beschränkte, empfiehlt ihm in der Zueignungsschrift seiner Uebersetzung der Psalme, das Spinet lieber zur Begleitung geistlicher Hymnen, als weltlicher Stücke, zu gebrauchen. Seine Worte sind:

Et vos doigts sur les Epinettes,
Pour dire Saintes Chansonettes.

**) In Lateinischer Sprache ist eine einzige Abhandlung um diese Zeit aus Frankreich hervorgegangen: die Elementa musicalia des Pater Stapulensis, 1552. Der nachdenkende Leser wird diese Seltenheit solcher Arbeiten aus gewissen Gründen erklären können: die Feindschaft der bigotten Spanier, deren Fanatismus die Franzosen in einen bürgerlichen Krieg von vierzig Jahren verwickelte, nöthigte, alle Künste aufzuopfern, die Kunst der Verheerung des Landes und der Vernichtung des Menschen ausgenommen.

Wirklich würde die Tonkunst in allen ihren Zweigen mehr oder minder vernachlässigt. Wissenschaft, Composition und Ausführung erschlafften, und in der Tonkunst triumphirte jeder andre Theil Europa's über eines seiner gebildetsten Reiche.

Dennoch soll nicht behauptet werden, Frankreich sey ganz vom musikalischen Genie entblößt gewesen. Eine sonderbare Composition, genannt la bataille, die im Britischen Museum aufbewahrt wird, bezeugt die Verdienste Clement Jannequin's, dessen Namen und Werke in Italien und andern Ländern des festen Landes wohl bekannt waren *). Rabelais's Verzeichniß von berühmten Tonkünstlern enthält den Namen von Certon, Kinderlehrer der heil. Kapelle zu Paris. Dieser Componist, der Verfasser einer vortrefflichen fünfstimmigen Motette, Diligebat autem eum Jesus, in Cipriani's erster Partie 1544 erschienen, lieferte zwei Jahre nachher eine vierstimmige Musik zum 31. Psalm **). Di-

*) Jannequin's nachahmende und sonderbare Composition, la bataille, im zehnten Buch der Französischen Gesänge für vier Stimmen oder Instrumente, war zum Andenken des merkwürdigen Kampfs der Franzosen und Schweizer bei Marignan im Jahr 1515 geschrieben, und besteht aus mancherlei Stücken, die das Getöse und den Lärm des Kriegs schildern. In demselben Buche finden wir den Gesang der Vögel, und verschiedene Stücke unter der Aufschrift „die Jagd," worin die mahlerische Nachahmung das übertrifft, was man von einer so frühen Zeit erwarten sollte, besonders, wenn wir bedenken, daß dieß die ersten Versuche in der eigentlichen musikalischen Mahlerei waren.

**) Eine Eigenthümlichkeit von Certon's Motette ist der Anführung werth. Die Tenorstimme singt Worte, die von denen der andern Stimmen unterschieden sind, und enthält

dier Lupi ist bemerkenswerth wegen seiner Chansons spirituelles von 1548, und Guillaume Bellin wegen seiner vierstimmigen Cantica von 1560; Joachim von Burck (ein guter Organist und fruchtbarer Componist, aus dem Magdeburgischen, der aber als Teutscher nicht eigentlich hierher gehört. D. Ueb.) wegen 25 geistlicher und weltlicher Stücke von 1561, und Philib. Jambe de Fere, der in demselben Jahr Marots Psalme vielstimmig componirte; wie auch Pierre Santerre, der alle 150, zu Poitiers 1569 gedruckte Psalme in Musik setzte. Noe Faignient, Componist vieler Lieder, Motetten und Madrigale, darf auch unter talentvollen Künstlern nicht fehlen; und Jean d'Estrée, Verfasser von 4 Büchern Danseries, und Crespel (wahrscheinlich ein Teutscher), dessen Genie viele der besten Motetten seiner Zeit und einen vierstimmigen Gesang in einer Doppelfuge hervorbrachte, vermehren den Glanz dieses Verzeichnisses.

Während der Regirungen Heinrich des II., Franz des II., Karl des IX., und Heinrich des III., zeichnete sich Anton Bertrand durch die Composition vieler Lieder Ronsard's, des damaligen Lieblingsdichters der Franzosen, aus *). Eine Partie derselben, in 4 Stim-

eine stete Anrufung des h. Johannes in einem besondern Stück einfacher Melodie, welche durchaus, nach zwei-Tacten Pause, in der Note des Haupttons und seiner Quinte wiederholt wird.

*) Benit gibt in Ronsard's Leben eine glänzende Beschreibung von dem Leichenbegängniß dieses Dichters, der 1585 starb. Der Kardinal du Perron hielt ihm eine Leichenrede an der Bahre. Das Seelenamt, neu für diesen Anlaß im figurirten Contrapunct gesetzt, wurde auf Königlichen Be-

men, gab er 1578 unter dem Titel Amours de Ronsard heraus. François Regnard (aus Douay in Flandern) gab um dieselbe Zeit Motetten und Lieder zu 4 und 5 Stimmen von Werth heraus. Jean Ant. de Baif (aus Venedig), Dichter und Tonkünstler, blühte um dieselbe Zeit, und setzte seine eignen Verse in Musik. Ein Mann von gelehrter Bildung, erhob er sich über die einfache Melodie eines Dilettanten zum Contrapunct, und gab 1561 zwölf vierstimmige geistliche Gesänge, und 1578 verschiedene Bücher ebenfalls vierstimmiger Gesänge heraus *).

Franz (nach Andern, Wilhelm) Costeley, Organist Karls des IX. **), Adrian le Roy, ein Lautenist, und Stephen (?), ein Sänger, standen durch ihr Talent unter dem königlichen Schutz, an welchem auch Geanier (vielleicht Glanier oder Glanerus) der berühmte Componist von Hymnen, geistlichen und weltlichen Liedern, Theil hatte. Und Anton Subjet, mit den Beinamen Cardot, machte sich als Sänger so beliebt, daß ihn Karl IX. 1572 zum Bischof von Montpellier ernannte.

fohl von den besten Sängern seiner Majestät mit Instrumentalbegleitung aufgeführt; und das Gedränge der Menschen war so groß, daß Kardinal Bourbon und viele andre Prinzen und Edle es unmöglich fanden, sich dem Zuge anzuschließen, oder nur hindurchzukommen.

*) Baif stiftete eine musikalische Akademie oder ein Konzert in seinem eignen Hause in den Vorstädten von Paris, wo häufig die fürstlichen Personen von den Höfen Karls des IX. und Heinrichs des III., und nicht selten diese Monarchen selbst erschienen.

**) Karl IX. war ein leidenschaftlicher Freund der Musik; aber sie besserte sein Herz nicht.

Goudimel, den die Franzosen den Ihrigen nennen, war unstreitig der größte Tonkünstler, dessen sich Frankreich um diese Zeit rühmen konnte. Seine trefflichen Werke sind aber selten. Sein Liber quartus ecclesiasticarum cantionum, quatuor vocum, vulgo Moteta vocant (Antwerpen 1554) enthält Proben von Fantasie und reiner Harmonie, so wie von Genie und gründlicher Kenntniß. Sein würdiger Zeitgenosse Claude le Jeune (der bisweilen mit ihm verwechselt worden ist) war nicht nur in Diensten Heinrich des IV., sondern auch in großer Gunst bei dessen Vorgänger, Heinrich dem III. *). Seine Hauptwerke sind seine Grande Musique à Ceres et ses Nymphes (ein Ballet), vermischte Gesänge, und Motetten und Psalme, von denen viele in vermischten Sammlungen erschienen, die bei und nach seinem Leben in Italien und den Niederlanden herauskamen.

Daß der Fürst der Tonkünstler, wie ihn seine Zeitgenossen nannten, Franz Eustache du Caurroy, geb. 1549, sehr hervorstechende Talente besaß, scheint jene Benennung zu verrathen. Er war Kapellmeister Karl des IX., und Heinrich des III. und des IV., wie auch Kanonikus der h. Kapelle zu Paris, und Prior von St. Ajoul de Provins. Sein musikalisches Verdienst erwarb ihm die Freundschaft und die dichterischen Lobreden des gelehrten und gebildeten Cardinals du Perron, der ihn bei seinem Tode, 1609, mit

*) Bei der Vermählung des Herzogs de Joyeuse, 1581, machte seine Musik, nach dem Bericht verschiedner damaliger Schriftsteller, außerordentliche Wirkung.

einer rühmlichen Grabschrift ehrte. Sein großer Ruf bewog den Mersenne zu der Frage, ob er oder Claude le Jeune als Componist den Vorzug verdiene. Aber dem Freunde du Perrons konnte eine Vergleichung nicht vortheilhaft seyn, die durch nichts in seinen Werken gerechtfertigt wird *).

Von Jaques Mauduit, einem bedeutenden Musiker unter Heinrich IV., einem vortrefflichen Lautenisten, der auch der Viole eine sechste Saite hinzugefügt haben soll, gibt Pater Mersenne die beste Nachricht. „Mauduit, aus edler Abkunft, war 1557 geboren. Er genoß eine anständige Erziehung, und reiste in seiner Jugend nach Italien, wo er die Landessprache und zugleich das Spanische und Teutsche lernte, und bei seiner übrigen im Collegium erlangten literarischen Bildung fähig ward, die besten Schriftsteller fast jeder Art zu lesen. Er hatte eine allgemeine Kenntniß sowohl von Wissenschaften, als mechanischen Künsten; und durch unermüdetes Studium der Musik, ohne andre Hülfe, als die, welche ihm Bücher gewährten, schwang er sich so empor, daß er selbst bei Lebzeiten mit dem Titel des Vaters der Musik (Père de la Musique) beehrt wurde."

„Sein Verdienst erwarb ihm den Zutritt zu der von dem gelehrten Baif 1583 gestifteten Akademie der Musik, und viele Schriftsteller seiner Zeit scheinen ihre dichterischen Ergießungen hervorgebracht zu haben, um sie durch Mauduit's Melodieen verewigen zu lassen."

*) Man hat von ihm nur noch eine Missa pro defunctis in vier Stimmen, ohne Begleitung, und Melanges de la Musique (Paris 1610), bestehend aus Noels, Hymnen, Chansons und Fantasieen.

„Die erste Composition, mit der er sich als ein gelehrter Harmonist auszeichnete, war das Requiem, das er zum Leichenbegängniß seines Freundes, des berühmten Dichters Ronsard, setzte; es würde nachmals bei dem Leichenbegängniß Heinrich des IV., und endlich bei seinem eigenen, 1627, unter Direction seines Sohnes Louis Mauduit aufgeführt, bei welcher Gelegenheit Mersenne das heilige Amt eines Priesters verrichtete *).

„Er hinterließ unzählige Missen, Hymnen, Motetten, Fantasieen und Lieder. — Bei der Belagerung von Paris, als die Vorstadt im Sturm eingenommen wurde, wagte er sich durch die siegreichen Soldaten in das Haus seines damals verstorbenen Freundes Baïf, und rettete mit Lebensgefahr alle Handschriften desselben.“

„Bei ähnlicher Gelegenheit, voll noch größerer Schwierigkeit und Gefahr, rettete er die Douze Modes von Claude le Jeune, und dessen andre handschriftlichen Werke zur Zeit, da dieser Componist als ein Hugonot am Thor St. Denis ergriffen worden war; so daß Alle, die seitdem aus den Werken dieses herrlichen Meisters Vergnügen geschöpft, deren Erhaltung dem Mauduit zu danken haben, weil er sie vor der Zerstörung bewahrte, indem er den Arm eines Sergeant im Augenblick, als er sie in die Flammen werfen wollte,

*) Wenn dieß Requiem (gedruckt in der Harm. Univ. in fünf besondern Stimmen) nichts sehr Besonderes oder Ungemeines darbietet, so hat es doch das Verdienst, den Worten eine genaue Accentuation zu geben. Der Stil ist ein schlichter Contrapunct in Vierteln und Halbnoten (Halbetactnoten), die sich zusammen bewegen, und die Halbnoten auf die langen, die Viertelnoten aber auf die kurzen Sylben legen.

ergriff, und die Soldaten beredete, daß diese Papiere völlig unschuldig und frei vom Calvinistischen Gifte oder irgend einer Art des Verraths gegen die Ligue wären; und es geschah durch seinen Eifer und seine Gewandtheit, mit Beihülfe eines Officiers von seiner Bekanntschaft, daß Claude mit seinem Leben davon kam."

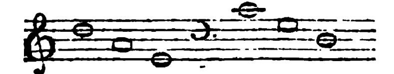
Gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts scheinen die Laute und die Violine die Lieblingsinstrumente bei den Franzosen gewesen zu seyn. Zwei Schotten, James und Charles Hedington, sollen die Laute vortrefflich gespielt, und bei Heinrich dem IV. viele Gunst genossen haben. Die Violine wurde durch Baltazarini in Frankreich eingeführt *).

Das Genie und die lebhafte Fantasie dieses Virtuosen gaben die erste Idee zu den Balletten, Divertissements, und andern dramatischen Vorstellungen, welche dem regelmäßigen Ballet heroique und

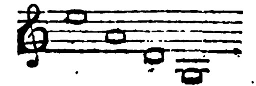
*) Dieser große Virtuos wurde als Anführer eines Corps Violinisten vom Marschall Brissac aus Piemont zur Katharina von Medicis geschickt, und von dieser Fürstin zu ihrem ersten Kammerdiener und Musikdirector ernannt.

Es scheint hier nicht am unrechten Orte, den Unterschied der alten und der heutigen Violine anzugeben. Die ehemalige Violine hatte sechs Saiten, in Quarten gestimmt; die neuere hat nur vier, die in Quinten gestimmt sind.

Noten der sechs Saiten der alten Violine:



Noten der vier Saiten der jetzigen Violine:



Ballet historique Frankreichs die Form oder Entstehung gegeben zu haben scheinen *). Baltazarini's Tonstücke waren nicht von ihm selbst, sondern von De Beaulieu und Salmon, Musikern des königlichen Orchesters; ein Umstand, der zur Rechtfertigung des sinnreichen Balletmeisters erwähnt werden muß, weil ihr ganzes Verdienst sich auf eine mechanische und geistlose Beobachtung der gemeinen Regeln des Contrapuncts beschränkte **). Es scheint wirklich, als wenn blos die geringern Componisten zu diesen neuen und leichten Unterhaltungen hätten beitragen wollen, weil der König Heinrich der III., bei Gelegenheit eines von Baltazarini zur Vermählung der Stiefschwester des Monarchen angegebenen Ballets, verlangte, es möchte mit dem Vollkommensten in der Musik ausgeschmückt werden, und die Musik doch sehr unvollkommen war.

Die Musik zu diesem Stück wurde von den eben genannten Männern geliefert, und sie gehörten nur zu den vielen geringern Tonkünstlern, die in Frankreich wäh-

*) Die Neuheit von Baltazarini's Plänen, und die Pracht, womit seine Einbildungskraft die Maschinerie ausschmückte, die Charaktere kleidete, und die Action dieser Unterhaltungen anordnete, gewährten dem Hofe eine Zufriedenheit, die ihm den Namen Beau-joyeux erwarb.

**) Die bei diesen Compositionen angewandten Instrumente waren des orgues douces. In der Kuppel des Gebäudes waren sechs Orchester (concerts de musique) verschiedener Art, von Hoboen, Hörnern, Posaunen, Violoncellen, Lauten, Lyren, Flöten, und Flageolets, welche gelegentlich die Töne der Sänger beantworteten. Und es ist ein besondrer Umstand, daß unten zehn Violinen, fünf auf jeder Seite, den ersten Eintritt des Ballets spielten, aber weder zur Begleitung des Gesanges, noch bei den Ritornells gebraucht wurden.

rend des 16ten Jahrhunderts componirten und spielten; deren Werke verschwunden, und deren Namen vergessen, oder doch kaum der Erinnerung werth sind.

Wenn Frankreich im Ganzen zu dieser Zeit keinesweges auf den ersten Platz unter den musikalischen Nationen berechtigt war, so waren Spaniens Ansprüche in dieser Hinsicht noch geringer. So wie Morales dort der erste praktische Musikus war, so scheint Salinas der vorzüglichste Theoretiker gewesen zu seyn: und wenn sich nicht leugnen läßt, daß Spanien der päpstlichen Kapelle einige Tonsetzer und Sänger lieferte, so läßt sich doch nicht behaupten, daß sie von sehr ausgezeichneter Art gewesen wären. Doch kann man den Spaniern nicht Gleichgültigkeit gegen die Reize der Harmonie vorwerfen, da Alfonso, der Weise genannt, König von Castilien *), einen musikalischen Lehrstuhl zu Salamanca stiftete und besoldete, und Bartolomeo Ramis im 15ten Jahrhundert Professor der Musik zu Toledo war. Mancherlei musikalische Schriftsteller erschienen in Spanien vor der Zeit des Salinas, aber keiner von solcher Bedeutung, um eine besondre Erwähnung zu verdienen. Salinas war aus Burgos gebürtig. Blind von Kindheit an, war er doch glücklich durch seine Eltern, die ihn zur Musik bilden ließen, und durch seine natürliche Anlage zu dieser Kunst. Er wurde früh im Gesange und auf der Orgel unterrichtet, und hatte hierbei Gelegenheit, Latein zu lernen. Es traf sich nämlich, daß, als er noch ein Knabe war, ein durch die Kenntniß dieser Sprache berühmtes Frauenzimmer, das

*) Alfonso regirte von 1252 bis 1284. A. d. U.

sich in ein Kloster begeben wollte, die Orgel spielen zu lernen wünschte. Da sie von des Salinas Geschicklichkeit auf diesem Instrumente hörte (denn er hatte schnelle Fortschritte gemacht), wandte sie sich an ihn in seines Vaters Hause, um bei ihm Unterricht zu nehmen; und sie wurden eins, daß sie ihn dafür im Latein unterweisen sollte. Die Kenntniß des Lateins erzeugte in ihm den Wunsch, auch das Griechische und die Grundsätze der Philosophie und der Künste zu erlernen, und dieß bewog seinen Vater, ihn auf die Universität nach Salamanca zu schicken. Bei seinem geringen Vermögen, verschaffte ihm sein wohlbekanntes Talent die Bekanntschaft des Erzbischofs von Compostella, Peter Sarmentus, der ihn als gütiger Gönner behandelte, und da er Cardinal geworden, als seinen Günstling mit nach Rom nahm. Hier fand der junge Student und Tonkünstler Alles, was sein Durst nach Gelehrsamkeit verlangen konnte. Die Unterhaltung mit gelehrten Männern und der Inhalt alter und seltener Handschriften boten sich seiner Wißbegierde dar, und gewährten ihm die Schätze, die er so eifrig suchte, und die ihn allein befriedigen konnten. Zum Studium der Griechischen Literatur, besonders wie fern sie mit der Theorie der Musik zusammenhing, verwandte er dreißig Jahre; und wahrscheinlich wäre er bis an das Ende seines Lebens in Rom geblieben, wenn ihn nicht der Tod seiner Gönner, der Cardinäle Carpensis und Burgos und des Vicekönigs von Neapel nach Spanien zurückzukehren genöthigt hätte, wo er als öffentlicher Lehrer der Musik zu Salamanca angestellt wurde.

Seine schätzbare, aber sehr seltene Abhandlung über Musik enthält die nun verworfenen Lehren gesammelt und ins Kurze gefaßt, und gibt einen genauen Unterricht über die alte Wissenschaft und Kunst. Nach seiner Meinung hatten die Alten keine Instrumentalmusik im strengen Sinne; sondern alle ihre Melodie entsprang aus der verschiedenen Ordnung der Sylben in den Versen, und wurde zu den Worten gesetzt, ehe sie gespielt wurde. Dieß glaubte auch Rousseau.

Salinas, der mit seiner Gelehrsamkeit große Geschicklichkeit auf der Orgel verband, starb im Jahr 1590 im 77. Jahre.

Escobado wird von Salinas als ein gründlicher Theoretiker erwähnt, und Tomaso Lodovico da Vittoria als ein vortrefflicher Harmonist gerühmt. Der letztere gab zuerst im Jahr 1585 Motetten für alle Feste des Jahrs heraus *). Vor seiner Aufnahme in die päpstliche Kapelle, war er Kapellmeister an der Kirche St. Apollinare zu Rom. Seine Missen (herausg. 1583), seine Seelenmesse und seine Bußpsalme erhielten zu ihrer Zeit vielen Beifall **).

Obgleich das Verzeichniß der Spanischen theoretischen und praktischen Musiker noch bedeutend verlängert und mit einigen ehrwürdigen Namen geziert wer-

*) In abgesonderten Stimmen auf zwei Seiten einander gegenüber, und in so breitem Format und mit so großen Noten, daß vier bis acht Sänger ihre Stimmen aus demselben Buche singen konnten. Zusatz d. U.

**) Peacham nennt den Vittoria einen sehr seltenen und vortrefflichen Verfasser, dessen Stil ernst und lieblich war, und meldet, daß er um 1594 Rom verließ und sich an den Baierschen Hof begab.

den könnte, wie Guerrero aus Sevilla, Flecha aus Catalonien, Ortiz und Cabezon aus Madrid, Infantas aus Cordova, Duran aus Estremadura, und Azpilcueta aus Navarra, so würde die Liste doch noch vom Glanz entfernt und die Behauptung gegründet bleiben, daß Spanien im 16ten Jahrhundert in der Tonkunst keine großen Fortschritte gemacht hatte.

Sechstes Kapitel.

Ausgezeichnete Tonkünstler in England, von der Regirung der Königin Elisabeth an bis zum Protectorat.

Durch den Fleiß und die Talente des Dr. Tye, Tallis, Bird, Morley und andrer mit Recht berühmten oder hochgeschätzten Tonsetzer, wetteiferte die Kirchenmusik in England, während der Regirung der Elisabeth in ihrem Fortschritt beinahe mit der Italiänischen *). Jakob der I., welcher der Erziehung so wenig, als der Natur zu danken hatte, brachte weder den Wissenschaften, noch den schönen Künsten einen Zuwachs; und das Genie, besonders in der Musik, blieb seinen eigenen unaufgemunterten, aber desto löblichern, Bestrebungen überlassen. Der Souverän, dessen Güte auf Talente und Gelehrsamkeit wohlthätige Strahlen verbrei-

*) Der Elisabeth gebührt eben so wenig Dank für diese Fortschritte, als den Puritanern. Ihr Stolz ohne Edelmuth suchte Vergnügen mit geringen Kosten, und eine Pracht ohne Freigebigkeit. Sie liebte Musik; aber sie liebte auch Geld.: und die Mitglieder ihrer Kapelle baten vergebens um eine Vermehrung ihres Gehalts. Dr. Bull sah dieß, fühlte dieß, und verließ ihren Dienst mit Verdruß.

tet, wird durch ihren reflectirten Glanz belohnt; aber Jakob überließ es den Künsten, ihren niederen Gönnern ihren Schimmer zuzuwenden *).

Der hohe und niedere Adel, weit entfernt von Gleichgültigkeit gegen die heiligen Reize der Harmonie, suchte sie zu befördern; und troz des Kaltsinns des Königes, fuhr sie fort zu gedeihen, wie sie schon unter der frostigen Sparsamkeit der Elisabeth gereift und geblüht hatte **).

Seitdem näherten sich Zeiten, da Compositionen von einer höhern Klasse zum Vorschein kamen. Eine von den Zierden der Englischen Musik war Dr. Nathaniel Giles (oder Gyles) aus Worcestershire, welcher 1585 Baccalaur, und 1622 Doctor der Musik zu Oxford ward. Im Jahr 1588 ward er Organist und Knabenlehrer zu Windsor; 1597 Lehrer der Knaben an der königlichen Kapelle, und bei Karls des I. Thronbesteigung Organist daselbst. Von der alten Schule hatte er ihre Pedanterei, ihre Anhänglichkeit an verwickelte Tactbewegungen, ihre Dehnungen, Vergrößerungen und Verringerungen; aber bei alle dem glänzte sein Genie hin-

*) Aus der Liste der Musiker, die er hielt, hat man den Prinzen Heinrich für einen Freund der Musik halten wollen; aber wer den Einfluß des alten Gebrauchs und der königlichen Eitelkeit kennt, wird anders urtheilen. Die Namen Bull, Johnson, Lupo, Cutting und Ford, zierten und erhoben sein Orchester; aber man findet nirgends, daß sein Geschmack sich ihre Talente zu Nutze gemacht hätte.

**) Antheme, Masques, Madrigale, Lieder und Catches, scheinen um diese Zeit die ganze Kirchen-, Theater- und Kammermusik Englands in Hinsicht des Gesanges ausgemacht zu haben.

durch, und zeichnete ihn unter den Tonsetzern seiner Zeit vortheilhaft aus. Seine geistlichen Stücke und Antheme zeugen von seiner Kenntniß und Fähigkeit, und werden von den Kennern der Kirchenmusik als Meisterstücke betrachtet. Er starb am 4. Jan. 1633, 75 Jahre alt, und wurde in der St. Georgenkapelle zu Windsor begraben.

Ohne das Verdienst des Thom. Tomkins, eines Schülers von Bird, und Verfassers vieler trefflichen Compositionen *) ganz zu übersehen, gehen wir zu Elway Bevin fort, der mit Recht unter die Meister jener Zeit gezählt wird.

Dieser Schüler von Tallis, und Lehrer von Dr. Child, ward 1589 außerordentliches Mitglied der königl. Kapelle. Obgleich der Accent seiner Compositionen nicht immer richtig und seine Modulation etwas veraltet ist, so vergüten doch die Fülle seiner Harmonie und die allgemeine Würde seines Stils die Mängel, und erwerben einem Manne von anerkannter Wissenschaft und Geistesfähigkeit Nachsicht **). Sein Werk, A brief instruction etc. und Art of Canon, ist gelehrt und muß zu seiner Zeit nützlich gewesen seyn.

Aber unter den Kirchencomponisten dieser Regirung kam keiner dem Orlando Gibbons aus Cambridge gleich. Er ward 1604 Organist der königl. Kapelle. Seine Hauptschüler waren Matthew Locke und Ellis Gibbons; des erstern Verdienst ist durch seine

*) Er ward 1607 Baccalaur zu Oxford.

**) Man sehe seine Misse in D moll in Dr. Boyce's Sammlung.

Musik in Macbeth allgemein bekannt, und das des zweiten durch zwei Madrigale in den Triumphs of Oriana *).

Im Jahr 1622 ward Orl. Gibbons zugleich mit seinem Freunde Wil. Heather oder Heyther (dessen akademisches Probestück, nach Wood, von Gibbons **) componirt war), Baccalaur und Doctor. Heyther stiftete eine musikalische Professur zu Oxford. Orlando Gibbons hat viel geistliche und weltliche Musik geschrieben, unter welcher die erste sich am meisten auszeichnete. Sein Kirchenstück in F (von Boyce herausgegeben) ist rein in der Harmonie, reich und gefällig in den Themen, und von allgemeinem Effect; und sein Hosanna, man mag auf seine Simplicität, oder feierliche Größe sehen, ist vielleicht eines der vollkommensten Muster der Kirchencomposition. Dr. Tudway hatte von G's Fähigkeiten eine hohe, aber richtige Meinung. „Keiner von den spätern Tonsetzern, sagt er, konnte eine so hohe Fähigkeit in Kirchencompositionen zeigen, als der treffliche Künstler O. Gibbons, dessen ganzes Kirchenstück (Service) nebst verschiednen Anthemen zu den vollkommenen Kirchencompositionen gehört, die seit Tallis's und Bird's Zeit erschienen sind; die Melodie ist so feierlich, die Fugen und andre Ausschmückungen sind so richtig und natürlich gefaßt, daß sie Jedermanns Herz

*) Ellis Gibbons wird von Wood der vortreffliche Organist von Salisbury genannt.

**) Man hat eine handschriftliche Kopie der Composition mit Gibbons's Signatur gefunden.

erwärmen müssen, der eine für göttliche Entzückungen empfängliche Seele besitzt."

Wie seinen Chorcompositionen Lob gebührt, so auch seinen Melodieen zu Hymnen und Kirchenliedern (von Georg Withers übersetzt) und verschiedenen andern seiner Werke.

O. Gibbons erhielt Befehl, bei der Vermählung Karls des I. und der Henriette von Frankreich zu Canterbury 1625 zu erscheinen, wozu er eine Musik gesetzt hatte; hier erkrankte er aber an den Blattern, starb im demselben Jahre, und wurde in der Kathedralkirche begraben. Seine Witwe Elisabeth errichtete ihm ein Denkmal mit einer Lateinischen Grabschrift und einer Büste mit Gibbon's Wappen.

Nach Anton Wood (in Hinsicht Englischer Musiker haben wir keinen bessern Gewährsmann) war Dr. Wil. Child aus Bristol, und Elway Bevin's Schüler. Im Jahr 1631, da er am Christkirchkollegium zu Oxford war, ward er Baccalaur der Tonkunst. Im Jahr 1636 ward er königlicher Organist an der St. Georgenkapelle zu Windsor, und in der Folge an der Kapelle zu Whitehall. Bei der Wiederherstellung der Regirung ward er Kapellsänger und Kammermusikus Karls des II. Im Jahr 1663 erlangte er zu Oxford die Doctorwürde. Child war ein fruchtbarer, vortrefflicher Componist. Seine Werke bestehen aus Psalmen für drei Stimmen, Catches und Kanons, Anthemen und Compositionen zu mehreren Poesieen, und aus einem Bande weltlicher Musik in zwei Stimmen, betitelt: Court Ayres. Von seinen vielen Kirchenstücken oder Missen (services) und

Anthemen scheinen keine gedruckt zu seyn, außer sein Service in E moll, seine berühmtere Composition in D dur, und drei schöne Antheme, welche man alle in Boyce's Collection findet. Sein Stil war im Ganzen höchst einfach, vielleicht bis zum Uebermaaß *). Bisweilen jedoch, wie in seiner Misse in D, war seine Harmonie reich, feurig, und kunstvoll gearbeitet. Einige seiner vollstimmigen Antheme haben, ohne große Tiefe der Gelehrsamkeit und besondern Schwung des Genies, einen hohen Grad von Wärme und Phantasie.

Das Corps der Windsor-Kapelle besoldete er aus seiner Kasse, und bewies sich in andern Hinsichten freigebig. Nachdem er 65 Jahre Organist an der königlichen Kapelle zu Windsor gewesen, starb er 1697 im 90sten Jahre seines Alters. Er wurde in der Kapelle begraben, wo er folgende Grabschrift erhielt:

Go, happy soul, and in the seats above
Sing endless hymns of thy great Maker's love:
How fit in heav'nly songs to bear thy part,
Before well practis'd in the sacred art;
Whilst hearing us, sometimes the choir divine,
Will sure descend, and in our consort join;
So much the music thou to us hast given,
Has made our earth to represent their heaven.

In diesem Jahrhundert erschienen Adrian Batten und Thom. Tomkins, John Barnard und

*) Sein Contrapunct war so natürlich und gewöhnlich, daß die Ausführenden bisweilen Anstoß daran fanden. Als er einmal zu Windsor den Chor zur Aufführung eines eben von ihm gesetzten Anthems berief, fanden die Choristen die Composition so einfach und leicht, daß sie darüber spotteten.

Martin Pierson, Dr. Wilson und John Hilton, nebst verschiedenen geringern Componisten. Berühmt war Henry Lawes, der ältere Sohn von Thomas, ein Chorsänger der Kathedralkirche von Salisbury, seiner Geburtsstadt. Früh genoß er Coperario's Unterricht, eines Englischen Musikers, der in Italien studirt und da seinen Namen Cooper so verändert hatte. Er war seit 1625 Mitglied der königl. Kapelle, und nachher des Privatorchesters Karls des I. Weil er in einem Gesange über Theseus und Ariadne ein Recitativ angebracht hatte, so glaubt man, daß er zuerst den Italiänischen Stil in England eingeführt habe. Lawes sagt in der Vorrede zu dem Buch, worin dieser Gesang steht (von 1653), er habe ehmals einige Italiänische und Spanische Texte componirt, und erkenne im Ganzen die Ueberlegenheit der Italiänischen Tonsetzer, ungeachtet einiger großen Englischen Meister seiner Zeit *).

Im Jahr 1633 wurde Lawes, in Gemeinschaft mit Simon Ives, einem Componisten von geringerer Art, erwählt, die Musik zu einer Masque **) zu componiren,

*) Lawes tadelt den Geschmack seiner Zeit in Gesängen, deren Sprache man nicht versteht. Um diese thörichte Affectation zu beschämen, erwähnt er eine seiner Compositionen in demselben Buche, deren Worte aus nichts anderm, als aus dem Verzeichniß alter Lieder und Madrigale bestanden, und für Italiänische Verse gehalten und mit Beyfall aufgenommen wurden.

**) Diese Englischen masques waren keine Maskeraden, sondern eine Art Singspiele, mit Tänzen verbunden, wobei jedoch der Dialog gesprochen ward, und die Gesänge nur beiläufig vorkamen. Sie waren die Vorläufer der Englischen Opern, und gehören zu der Kette von Dramen, welche

die am Lichtmeßabend zu Whitehall vor dem König und der Königin von den Mitgliedern der vier Collegien unter Direction des gelehrten Juristen Roy, damaligen Generalfiscals, des Geschichtschreibers Hyde, nachmaligen Grafen von Clarendon, des kenntnißvollen Selden, und des Musikfreundes Bulstrode Whitelocke, und andrer durch Kenntnisse und Geschmack ausgezeichneter Personen, aufgeführt wurde. Er setzte auch Melodicen für Georg Sandy's Umschreibung der Psalme. Im Jahr 1634 schrieb er die ursprüngliche Musik zu Miltons Comus, einem Drama, das er, ohne die Musik, nachher dem Lord Brackly, dem Sohn und Erben des Grafen von Bridgewater, widmete. Die Musik zu dieser Masque wurde nie gedruckt; wir kennen daher die Manier der Behandlung nicht, ob er Recitativ anbrachte oder nicht. Aber aus seiner eignen Handschrift erhellt, daß die Musik der zwei Gesänge „Sweet Echo," „Sabrina fair," und drei andre Melodieen „Back Shepherds," „To the Ocean now," und „Now my task is smoothly done," das Ganze von Lawes's Beitrag ausmachte: doch sagt Pack, daß Milton seine Masque Comus auf das besondre Verlangen des Lawes schrieb, mit dem er vertraut war *).

die Verbindung der Poesie und Musik auf der Englischen Bühne bewirkten. Aber ihnen fehlte, bei vieler Aehnlichkeit mit der Oper, das Recitativ. Man s. Burgh's Anecdotes of Music. Vol. II. p. 99. u. folg. A. d. U.

*) Daß Lawes bei dieser Bitte interessirt war, leuchtet wohl ein, wenn wir bedenken, daß die Bridgewater Familie, bei der er Musik lehrte, ihn beschützte; und seine Freundschaft mit dem Dichter erhellt aus einer Zeile in dessen Sonetten; Harry, whose tuneful and well-measur'd song.

So gering auch einige Kunstrichter von Lawes als Componisten haben denken wollen, so wurde er doch von seinen Zeitgenossen allgemein bewundert. Hiervon haben wir keinen geringen Beweis in dem Umstande, daß die Herausgeber der mancherlei gemischten musikalischen Sammlungen seiner Zeit sie so eifrig mit seinen Compositionen zu bereichern strebten. Wir finden sie in den Werken: Select Musical ayres and dialogues von 1652, Treasury of Music von 1658, und in vielen andern. Sein Genie übte sich auch an vielen lyrischen Gedichten Waller's, und nach des Dichters Meinung so glücklich, daß er in folgenden Versen das Gefühl seines Werthes ausdrückte:

Let those who only warble long,
And gargle in their throat a song,
Content themselves with Ut, Re, Mi,
Let words of sense be set by thee.

Zu diesem Lobspruch können wir Fenton's Erklärung in einer Anmerkung zu diesen Versen beifügen, „daß die besten Dichter jener Zeit sich darum beeiferten, ihre Verse von diesem unvergleichlichen Künstler in Musik gesetzt zu sehen."

Heinrich Lawes blieb in den Diensten Karls des I., bis das Land gegen monarchischen Despotismus sich erhob. Nach dieser Zeit erwarb er sich durch Unterrichtgeben seinen Unterhalt. Nichts desto weniger behielt er seine Stelle an der königlichen Kapelle, und componirte bei der Wiederherstellung der Stuartischen Tyrannei das Krönungsanthem. Er überlebte nicht

lange diese unglückliche Begebenheit; denn er starb im October 1662. Er wurde in der Westmünsterabtei begraben.

Folgende Proben von Lawes's geistlicher Musik werden dem Leser eine Idee von seinem Talent in dieser Gattung geben.

Psalm. Heinrich Lawes.




How can I fall, when I and all my hopes
How can I fall, when
How can I fall, when I and
on thee re - lye, when I and
I and all my hopes on thee re - lye, when I and
all my hopes on thee re - lye, when I and
all my hopes on thee re - lye.
all my hopes on thee re - lye.
all my hopes on thee re - lye.

Psalm. H. Lawes.




Lord, lend a willing ear, with speed pro -
wil - ling ear, with speed — protect be
wil - ling ear, with speed — protect
tect be thou my rock with thy
thou my rock, be thou my rock with thy
be thou my rock — — with
— strong arm — im - mure.
— strong arm im - mure.
thy strong arm im - mure.

Unter den vorzüglichsten Mitgliedern der Kapelle Karls des I. war Dr. John Wilson aus Feversham in Kent. Als Lautenist soll er jeden andern Engländer übertroffen haben, und Wood versichert, daß der König aus Vergnügen über sein Spiel sich zur größten Vertraulichkeit mit ihm herabließ. Auch scheint er mehr als Virtuose, denn als Tonsetzer, sich ausgezeichnet zu haben, da seine handschriftlichen oder gedruckten Fantasieen keine hohe Meinung von seiner Erfindung oder Kunsteinsicht begründen. Seine ziemlich zahlreichen Producte wurden, wie es scheint, von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt, und als graduirte Person stand er im höchsten Ansehen. Bei der Uebergabe der Stadt Oxford, 1646, verließ er die Universität, wo seine Arbeiten vornehmlich bewundert wurden, und wo er das Doctorat erhalten hatte, und begab sich zur Familie Sir William Walter zu Sarsden in Oxfordshire. Zehn Jahre hernach kehrte er nach Oxford zurück, und ward da Professor der Musik, und wohnte im Baliol-Collegium. Karl der II. machte ihn zu seinem Kammermusikus, und nach Lawes's Tode ward er wieder Mitglied der königlichen Kapelle. Seine Amtsgeschäfte riefen ihn abermals von der Universität ab, und er ließ sich in London nieder, wo er 1679 in einem Alter von fast 79 Jahren starb.

Wilson's Werke bestehen aus einem Psalterium Carolinum für drei Stimmen und eine Orgel oder Theorbe, gedruckt 1657; einer Sammlung Cheerful Aires or Ballads erst für eine, und nachher für drei Stimmen componirt, gedruckt 1660; einer Partie „Aires“

für eine Stimme zu einer Theorbe oder Baß-Viole, 1653; und Divine Services and Anthems (1663), mit dem Text aus Cliffords Sammlung. Hierzu kommen seine handschriftlich in der Bodlei'schen Bibliothek in einem blau Türkischen Lederbande mit silbernen Schlössern, aufbewahrten Compositionen, welche Wilson der Universität mit der Bedingung überreicht hatte, sie vor seinem Tode nicht eröffnen zu lassen. Man fand bei der Eröffnung Musik zu verschiednen Oden des Horaz, und zu einigen ausgewählten Stellen im Ausonius, Claudian, Petronius Arbiter, und Statius.

Ein andrer merkwürdiger Tonsetzer war Dr. Benjamin Rogers, Sohn von Peter Rogers, an der St. Georgenkapelle zu Windsor, seinem Geburtsorte. Als Knabe war er Chorsänger unter Dr. Nath. Giles, dessen Musikunterricht er empfing; nachher blieb er im Chor als erwachsener Sänger. In der Folge ward er Organist an der Christkirche zu Dublin, wo er bis 1641 blieb; drauf kehrte er nach Windsor zurück, wo er einen Gehalt zur Vergütung des Verlusts seiner vorigen Stelle an der Kapelle bezog und sich mit Unterrichtgeben unterhielt. Nachher wurde Rogers durch die Freundschaft des Dr. Ingelo, Mitglieds des Eton-Collegiums, begünstigt. Dieser empfahl, nach seiner Zurückkunft aus Schweden, wohin er als Kapellan an den Lord Commissionär Whitelocke, den Ambassadeur, gesandt worden war, den Rogers an die Universität Cambridge, wo er im Jahr 1658 Baccalaur der Tonkunst ward *). Im

*) Zu einer Festlichkeit bei Wiedereinsetzung Karls des II. dichtete Dr. Ingelo ein Gedicht, hymnus eucharistus, wel-

Jahr 1682 bekam er seine Stelle an der St. Georgenkapelle wieder, nebst verschiedenen Vortheilen seiner Einkünfte, weil er auch Dr. Child's Organistenstelle versehen hatte, so wie er auch eine solche Stelle am Eton-Collegium erhielt. In dieser Lage wurde ihm von seinem Freunde Dr. Thom. Pierce das Organistenamt am Magdalenencollegium zu Oxford übertragen, und er ging dahin ab.

Bei Eröffnung des neuen Theaters daselbst im Jahr 1669 wurde er zum Doctor der Tonkunst ernannt. Seine ehrenvolle Stelle zu Oxford genoß er bis 1685; als er zugleich mit den Mitgliedern des Magdalenencollegiums von dem letzten der Stuarte daraus entfernt wurde. Jedoch gewährte die Gesellschaft dieses Collegiums eine jährliche Pension, so daß er leben und der Verachtung entgehen konnte. Er erreichte ein ziemlich hohes Alter, und starb in der Nachbarschaft Oxfords, zum großen Bedauern Aller, die ihn kannten und zu schätzen wußten.

Die Compositionen des Dr. Rogers sind folgende: „Court Ayres," enthaltend Pavanen, Allemanden, Coranten, Sarabanden, in zwei Theilen; ferner Hymnen und Antheme für zwei Stimmen, und verschiedene Messen (services) und Antheme, die in den Englischen Kathedralbüchern aufbewahrt, und wegen der einfachen Lieblichkeit ihrer Melodieen, und der Klarheit und Richtigkeit ihrer Harmonie, mit Recht geschätzt werden *).

ches Rogers in Musik setzte. Diese wurde am 5. Juli 1669 mit großem Beifall und ansehnlicher Belohnung des Componisten aufgeführt.

*) Wood sagt von diesem Meister, daß seine Instrumental-

Thomas Warwick verdient als einer der gründlichsten Contrapunctisten seiner Zeit bemerkt zu werden. Er war Organist der Westminsterabtei, und auch einer der Organisten der königlichen Kapelle. Dieser Musikus setzte, wie der grosse Harmonist Dr. Bull vor ihm gethan hatte, einen Gesang in 40 Stimmen, welcher um das Jahr 1633 vor Karl dem Ersten von 40 Sängern aufgeführet wurde, unter denen sich Benjamin, der nachherige Dr. Rogers, befand. Er war, wie Sir John Hawkins angibt, der Vater des berühmten Sir Philipp Warwick, Secretär der Schatzkammer unter Karl dem II.

Arthur Phillips wurde im 17ten Jahre bei dem Neuen Collegium zu Oxford angestellt, ward nachmals Organist am Magdalenencollegium, und Baccalaur der Musik auf jener Universität, und folgte 1639 dem Richard Nicholson als Professor der Musik nach. Als das Parlament sich dem Könige Karl widersetzte, entfloh Phillips dem Volkstumult, ging zur katholischen Religion über, und verließ sein Vaterland. Die Königin von England, Henrietta Maria, die sich damals in Frankreich befand, behielt den Neubekehrten als ihren Organisten zurück; aber ob aus Widerwillen gegen

compositionen, in zwei, drei, oder vier Stimmen, sehr hoch geschätzt worden, und seit dreißig Jahren und länger immer zuerst verlangt, und sowohl in der öffentlichen Musikschule, als in Privatzimmern, aufgelegt und gespielt worden sind; und Dr. Wilson, der Musikus, der größte und feinste Musikkenner, den es je gab, meinte gewöhnlich, wenn er sie schön aufführen hörte, aus einer Art Entzückung, oder wenn man will, von Rührung erweicht, während Andre lächelten, oder Hände und Augen über ihre Vortrefflichkeit emporhoben.

fremde Sitten, oder aus Unzufriedenheit mit seiner Lage, er kam bald wieder nach England, wo er in der Familie eines reichen Edelmanns aus Sussex, Caryl, unterstützt wurde.

Die Compositionen des Arthur Phillips sind nicht gedruckt, aber seine geschriebenen Gesänge in zwei und drei Stimmen sollen großen Werth haben. Dieser Meister, sagt Wood, war ein naher Verwandter des berühmten Peter Phillips, Organisten bei dem Erzherzog und der Erzherzogin Albert und Isabella.

Unter den Componisten für Violen, während der Regirung Karls des I., war John Jenkins, aus Maidstone in Kent, einer der berühmtesten. Seine Hauptgönner waren Mr. Deering aus Norfolk, und der gelehrte Hamon L'Estrange aus derselben Grafschaft, in dessen Familie er einen großen Theil seines Lebens zubrachte. Seine Compositionen, vornehmlich Fantasieen für Violen, und in fünf und sechs Stimmen, waren, nach Wood, hoch geschätzt und bewundert, nicht blos in England, sondern auch in fremden Ländern.

Dieser Tonkünstler schrieb, bei dem herrschenden Geschmack für Instrumentalmusik, zwölf Sonaten für zwei Violinen und einen Baß, mit einem Fundamentalbaß für die Orgel, welche 1660 zu London, und 1664 zu Amsterdam gedruckt erschienen. Diese Producte sind um so mehr bemerkenswerth, da sie die ersten Compositionen dieser Gattung waren, welche Englischem Genie entflossen. Jenkins setzte auch sehr vielerlei einzelne Gesänge, und einen Theil eines Gedichts, Theophila, oder

Love's Sacrifice, von Eduard Benlowes, Esq. (London, 1651) in Musik.

Die Privatanstalt Karls des I. besaß in Dr. Colman einen Componisten, der sich weit über das Mittelmäßige an Werth erhob. Nach der sogenannten Rebellion, gab dieser Meister in London Unterricht, und wurde allgemein für einen großen Verbesserer der Lyra-Manier (Lyra-way) an der Viole gehalten. In Gemeinschaft mit Heinr. Lawes, Capitain Cook, und Georg Hudson, componirte er die Musik zu einem von Sir Will. D'Avenant, nach Art der Italiänischen Oper, geschriebenen Unterhaltungsstück, das zur Zeit des Protectorats in Rutlandshouse aufgeführt wurde. Die Zeit seines zu London erfolgten Todes weiß man nicht genau.

John Hilton, Organist der St. Margarethenkirche in Westminster, und Baccalaur der Musik der Universität Cambridge, verdient auch einen Platz unter den erwähnten Meistern. Frühzeitig unter der Regirung Karls des I. gab er heraus: Fa Las, für 3 Stimmen; und im Jahr 1652 eine treffliche Sammlung von Catches für 3 und 4 Stimmen, worunter die besten und geschätztesten seine eigene Arbeit waren. Dieser geniale Tonkünstler starb unter dem Protectorat, und wurde in der Westmünsterabtei begraben *).

Die hier aufgezählten Componisten bieten uns eine

*) Man hat gesagt, daß, ehe Hilton's Leichnam aus dem Chor zum Begräbniß gebracht wurde, über den Verstorbenen ein Anthem gesungen worden sey. Allein der Umstand, daß in dieser Periode nicht allein der Kathedralkirchendienst, sondern die Liturgie selbst, und jede Art Aufführung von Chören abgeschafft war, macht es zweifelhaft.

Menge Talente dar, die ihrem Zeitalter viel Ehre machten; und können als Beweise für die musikalischen Anlagen und Fähigkeiten der Englischen Nation gelten. Die meisten der obigen Meister hätten es in Absicht auf wahres Genie, richtige Theorie, sinnreiche Erfindung und ächten Geschmack mit den ausgezeichnetsten Künstlern auf dem festen Lande derselben Zeit aufnehmen können. Wenn Ausländer auf den Vorzug Anspruch machen konnten, so waren es die Italiäner, deren Neuheiten in der weltlichen Musik als eben so viele Verbesserungen angesehen werden können, besonders in den Erforderniſſen der Melodie, des Accents und des Ausdrucks: aber der Einfluß ihrer Beispiele auf den Englischen Stil hängt unmittelbarer mit dem Gegenstande unsers nächsten Kapitels zusammen.

Siebentes Kapitel.

Fortschritte und Proben der weltlichen Musik in England, von der Regirung der Elisabeth an bis zum Protectorate.

Während des Zeitraums, von dessen vornehmsten Englischen Tonkünstlern wir im letzten Kapitel eine Uebersicht gaben, hatte England in der geistlichen sowohl als weltlichen Musik einen ihm fast ausschließend eigenen Stil. Erst gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fing der Italiänische Geschmack an, sich den Englischen Nationalmelodien merklich mitzutheilen, und eine Verfeinerung einzuführen, welche ihren Fluß allmählich

veränderte, und, man muß es gestehen, sehr bereicherte und ihre Wirkung erhöhte.

Unter Jakob und Karl dem I. scheint die Aufmerksamkeit des Hofes sich auf das dramatische Gebiet beschränkt zu haben, so wie das Drama selbst großentheils auf die Paläste der Prinzen, und die Musik in denselben sich auf beiläufige Gesänge, Ouvertüren und Zwischenspiele beschränkten. Nach Riccoboni, gewährte Jakob der I., als er 1603 zur Krone gelangte, einer Schauspielergesellschaft ein Privilegium, worin dramatische Zwischenspiele (Interludes), aber keine Masken (Masques), begriffen waren *). Nichts desto weniger gewann diese letztere Art scenischer Darstellung endlich Zugang unter dem Volke, und war die unstreitige Vorläuferin der Opern in England. In diesen Stücken war es, wo der Italiänische Stil anfing, Einfluß zu erhalten. Der Stile recitativo erschien hier zuerst in einer Masque, gänzlich in Reimen von Ben Jonson geschrieben, im Jahr 1617, einem Stücke, das im Hause des Lord Hay zur Unterhaltung des Französischen Ambassadeurs aufgeführt wurde. Der glückliche Ausfall

*) Zu dieser Zeit beschränkten sich die Masques fast ausschließend auf Unterhaltung und Schmeichelei der Höfe. Die von Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Sir Will. Davenant, Milton u. A. waren ursprünglich für Privatspieler geschrieben, welche nicht selten in den ersten Personen des Königreichs bestanden. Die Musik in diesen Stücken lieferte gewöhnlich das Genie Alfonso Ferrabosco's oder Nicolò Laniere's, von deren Compositionen aber leider es sehr schwer seyn möchte viele Proben aufzutreiben. (Ferrabosco war aus Bologna. Laniere, auch Italiäner, war zugleich Mahler und Kupferstecher, und kam zu Anfange des 17ten Jahrhunderts nach England. A. d. U.)

dieses Versuchs ermunterte denselben Verfasser, sogleich ein Stück von der nämlichen Art, aber mit mehr Gelegenheit zum Recitativ, zu schreiben. Es hieß the Vision of Delight, und wurde am Hofe gegeben. Es bestand aus Recitativ, Arie, Chor und Tanz, und bildete eine völlige Oper. Aus einigen Beispielen von Laniere's Musica Narrativa, in diesen und andern Dramas, die in Playford's Sammlungen jener Zeit aufbehalten sind, erhellt, daß neuere Englische Componisten sich nicht sehr von seinem Stil des Recitativs entfernt oder ihn verbessert haben. Obgleich die Regeln der Phraseologie selbst in Italien noch nicht festgesetzt waren, so näherten sein Genie und Geschmack sich doch dem Vortrefflichen mehr; und die musikalische Declamation seines Hero und Leander wurde als ein Muster der Vollkommenheit angesehen.

Aber die Musik der Bühne war um diese Zeit keinesweges auf Masques beschränkt. Fast jedes Trauer- und Lustspiel wurde mit Gesängen geschmückt. Die Stücke Shakspeare's, Jonson's, Beaumont's und Fletcher's, sind reich an diesen lyrischen Zierden. Wirklich kann die Einführung derselben in das regelmäßige Drama bis in die Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts hinauf verfolgt werden *). An den gelegentlichen erhöhten Ef-

*) In Gammer Gurton's Needle, der ersten regelmäßigen Englischen Komödie, 1551 geschrieben, ist ein Gesang angebracht; das Gastmahl in der Tragikomödie King Cambyses ist mit Vocalmusik verschönert; und jeder Act der Jocasta, eines Trauerspiels von Georg Gascoigne und Francis Kenwelrunshe, zuerst 1555 aufgeführt, schließt mit einem Chor.

festen (ralieks) hatte Instrumentalmusik ihren Antheil. In den begleitenden Bemerkungen und Anweisungen für die Musik der Stücke lesen wir von „Symphonien und Rondeaus (roundlets), Hörnern und Flöten, Hoboen und Trommeln,“ nicht weniger, als von „Balladen und Liedern, Klagegesängen und andern Gesängen, süßen und wohltönenden Stimmen,“ die bald auf der Bühne, bald in der Luft, bald einzeln, bald in voller Zusammenstimmung gehört werden sollten *).

Die Gesangmusik der Bühne war während der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts verschieden, nicht nur in ihrem Stil und Ausdruck, sondern auch in ihrer Gattung. Einfache Lieder, Duetten, Terzetten, Dialoge (Wechselgesänge) und Chöre, brachten Abwechslung in diese Unterhaltung. Aber anders war es mit der Kammermusik; hier war das Madrigal fast die einzige

*) In Macbeth bezaubert eine der Hexen die Luft, einen Ton hören zu lassen. Caliban im Sturm sagt: „die Insel ist voll von Getöse, von allerlei Tönen, auch von schönen Melodieen, die hübsch klingen.“ Im zweiten Acte des Kaufmanns von Venedig erscheint der Mohrenprinz unter dem Schall von Zinken oder Hörnern (cornets), und im fünften lesen wir: „Und laßt nun die Musik ins Freie schallen.“ Was ihr wollt (Twelfth night) beginnt mit einer schönen Lobrede auf Instrumentalmusik: „Wenn mit Musik sich Liebe nährt, so spielt u. s. w.“ Viel Lärm um Nichts gibt Musik zur Maskerade. In Richard dem II. sagt der König:

— Hör' ich Musik?
Ha, ha! Halt Tact! wie herb' ist die Musik,
Die süße, wenn der Tact, das Ebenmaaß ihr fehlt!

(Der Verfasser hätte noch anführen können, daß Shakspeares Stücke nicht nur romantische Lieder schmücken, sondern auch einige seiner Trauerspiele mit einem Todtenmarsche schließen. D. U.)

Quelle des häuslichen Vergnügens am Gesange. In dem Vorrathe der Madrigale, die so lange geherrscht hatten (Compositionen, fast hundert Jahre alt, die nun ihren Reiz bei dem Publikum zu verlieren anfingen), fügte Orlando Gibbons im Jahr 1612 eine vortreffliche Partie hinzu, auf welche wieder acht verschiedene Partieen von Michael Este folgten. Diese bahnten den Weg den Arien (Ayres) in vier und mehr Stimmen, und einigen einstimmigen Gesängen, mit Begleitung einer Laute oder Viole *). Kanons, Rondeau's und Catches wurden zunächst erfunden. Von diesen sinnreichen und muntern Compositionsgattungen haben wir glücklicherweise Exemplare aus der ersten herausgekommenen Partie. Der Titel heißt: Pammelia, Musick's Miscellany; or mixed varietie of pleasant Roundelays and delightful Catches of 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 parts in one **). None so ordinarie as musical, none so musical as not to all very pleasing and acceptable. London, printed by Wil. Barley etc. 4to. 1609. Die Musik einiger dieser Stücke, besonders der Kanons, ist kunstreich und glücklich erfunden; aber die Worte verrathen den elenden Zustand der damaligen lyrischen Poesie. Wenn indeß die Versema-

*) Unter diesen scheinen die von Ferrabosco sich sehr ausgezeichnet zu haben, wie sie wohl konnten, da seine Nebenbuhler in der Balladencomposition so schlechte und unbedeutende Musiker waren, wie Wil. Corkine, Rob. Jones und John Danyel.

**) Da Kanons, Rondeaus und Catches erst nach 1762 in Partitur erschienen, so sieht man nicht ein, warum man es vor dieser Zeit nöthig fand, ihre Stimmen als mehrere in Einer zu beschreiben.

cher nachlässig und ungeschickt in den Gedanken und dem wohllautenden Ausdruck waren, so zeigten auch die Componisten in der Wahl ihres Textes wenig Sorgfalt oder Geschmack. Bisweilen schien ihnen ein artikulirter Ton schon zu genügen, und sie waren eben so zufrieden mit den Sylben der Solmisation, und mit dem Volksmäßigen hey-down, derry, derry down, oder selbst mit fa, la, la, als mit den ausdrucksvollsten Versen von Spenser oder Shakspeare. Diese Bemerkungen gelten jedoch nur von den Rundgesängen und Catches. Die Worte des Kanons (gewöhnlich Lateinisch) bestanden aus kleinen Stücken der Psalme oder andrer Theile der h. Schrift. Die folgenden Proben der weltlichen Musik der Pammelia werden dem Leser einen ziemlich klaren Begriff von dem Geschmack geben, der in dem frühern Theile des siebzehnten Jahrhunderts in der Englischen leichtern häuslichen Musik herrschte.

Catch in fünf Stimmen.

Aus Pammelia, dem ersten in England gedruckten Buche von Catches, Canons, Rounds und Glees.




Fa
Sol
La
you three af - ter me and
la fa la fa la fa la la la
fast, hold fast hold fast be - time take
miss the bass a note,
La
Sol
Fa
follow me, my lads, and follow me, my
la la la fa la la la fa la la la
heed take heed you miss not, nor break your
There's ne'er a man, there's ne'er a


Mi
Re
Ut
lads, my lads, and we will mer-ry be.
fa la la la fa la la la la. Well
time, nor break your time.
man can sing a jot.
Rundgesang für vier Stimmen.
Fare - well, mine own sweet-heart,
Fare - well whom I love best;
since I must from my love de - part;
A - dieu, a - dieu, my joy and rest.

Rundgesang für fünf Stimmen.





Rundgesang für vier Stimmen.





(A. Burgh gibt in seinen Anecdotes of Music, London, 1814. Vol. II. p. 113. folgende Erklärung des Unterschiedes zwischen dem Englischen Round, das ich hier Rundgesang übersetzt habe, und dem Catch. Ein Round, sagt er, wird bisweilen ein Kanon im Einklange, und bisweilen irrig ein Catch genannt; aber es ist von beiden verschieden: denn es ist nichts mehr, als ein Gesang von eben so vielen Melodieen (strains) oder Abschnitten (sections), als Stimmen, welche, anstatt mit einander angefangen zu werden, nach einander ausgeführt werden, indem sie immer verschiedene Worte und verschiedene Noten in Harmonie mit den übrigen singen, bis mit Aufheben der Hand ein Zeichen gegeben wird, auf dem vollkommenen Accorde des Haupttons, wo der Componist das Schlußzeichen 𝄐 angegeben hat, zu schließen. Ein Catch wird auf dieselbe

Manier, wie ein Round gesungen, indem die zweite Person die erste Melodie (strain) anfängt, wann der Anführer die zweite anhebt: indessen wird im Verfolg der Aufführung, durch die Art, wie der Componist die Worte zum Singen geordnet hat, ein verborgener Sinn oder launiger Einfall zum Vorschein gebracht, welchen man beim bloßen Lesen derselben nicht gewahr wird. Zusatz des Uebers.)

Es ist schon bemerkt worden, daß anfangs die Aufführung der Masques nicht nur auf den Hof und die Privatwohnungen des Adels beschränkt war, sondern die Rollen auch von Personen des höchsten Ranges gespielt wurden. Die Vorliebe nämlich für diese Gattung Stücke, welche die Gemahlin Karls des I. bei ihrer Ankunft hier fand, wurde durch ihren eigenen ausschweifenden Geschmack an dieser Art Unterhaltung genährt und befördert. Sie trug selbst zu diesem Vergnügen durch Uebernahme der Hauptrollen bei. Im Jahr 1630 wurde Ben Jonson's Love's Triumph (der Triumph der Liebe) von dem König und dreizehn Edelleuten und Hofleuten, und Chloridia, eine andre Masque, von demselben Verfasser, durch die Königin und ihre Damen aufgeführt *). Im nächsten Jahre wurde unter man-

*) Man glaubte in Prynne's histrio-mastix, der um diese Zeit erschien, da, wo er von Schauspielerinnen spricht, Beziehungen auf die Königin und ihre Damen zu finden. Er wurde vor die Star-Chamber gefordert, und dieß unconstitutionelle, abscheuliche Gericht verurtheilte ihn zu lebenslangem Gefängniß, zu einer Geldstrafe von 5000 Pf., zur Vertreibung aus Lincolns-Inn, zur Ausschließung von der Rechtspraxis, zum Verlust seiner akademischen Würde, zum Pranger, und dazu, daß ihm die Ohren abgeschnitten, und

herlei Hofdramen Tempe restored (das erneuerte Tempe), verfaßt von Aurelian Townshend, und decorirt von Inigo Jones, durch die Königin und ihre Hofdamen dargestellt, und 1633 wurden nicht weniger als fünf Masques an verschiedenen Orten vor dem König und dem Hofe gegeben, von deren einer The Triumphs of peace (die Triumphe des Friedens), verfaßt von James Shirley, eine prächtige umständliche Beschreibung in einer Handschrift des Lord Commissionar Whitelocke noch vorhanden ist. Dieß Stück wurde zu Whitehall am Lichtmeßabend gegeben. Vier Herren aus jeder der 4 Kollegien waren die Schauspieler, und Whitelocke, der die Musik zu besorgen hatte, wählte Heinr. Lawes und Symon Ives zur Composition der Lieder und Gesänge. Die Kosten des Orchesters betrugen 1000 Pfund. Der Aufführung ging eine öffentliche Cavalcade vorher, und der Anzug der Reiter kostete 10,000 Pf.; die Pracht des Anblicks übertraf, wie Whitelocke sagt, Alles, was man in England gesehen hatte. Der Commissionar componirte für diese Gelegenheit ein Coranto, wovon seine Eitelkeit folgende Nachricht gibt.

„Ich war so bekannt mit den Musikern, und wünschte so sehr, ihre Gunst zu gewinnen, besonders zu dieser Zeit, daß ich selbst, mit dem Beistande des Hrn. Ives, ein Stück componirte und es Whitelocke's Coranto nannte, welches zuerst öffentlich von den Blackfryers-Musikern gespielt wurde, die damals für die

sein Buch vom Henker verbrannt würde. Dieß barbarische Urtheil wurde auch wirklich vor den Augen des Englischen Volks vollstreckt.

besten gewöhnlichen Musiker in London galten. Sobald ich in dieß Haus kam, ein Stück zu sehen, pflegten sie Whitelocke's Coranto zu spielen, und diese Composition wurde so oft verlangt, daß sie zwei oder drei Mal an einem Nachmittage gespielt werden mußte. Da die Königin sie hörte, wollte sie nicht glauben, daß sie von einem Engländer wäre, weil mehr Leben und Geist, als in den Englischen Stücken, sich darin fände; aber sie beehrte den Coranto und den Verfertiger mit ihrem königlichen Lobe. Alle gewöhnlichen Musiker in dieser Stadt und alle im Königreich verschafften sich nun diese Composition und spielten sie öffentlich an allen Orten bis über dreißig Jahre nachher."

Als Whitelocke seine Labours remembered in the annals of his life (Arbeiten in den Jahrbüchern seines Lebens aufgezeichnet) zum Gebrauch seiner Kinder schrieb, hielt er dieß kleine Stück der Einschaltung werth. Könnten er und Ives wissen, daß es würdig geachtet würde, diese Geschichte der zwei Kunstgenossen zu zieren, so würde der letztere vielleicht den größten Antrieb zur Dankbarkeit fühlen.

Whitelocke's Coranto.




tr



Außer den Triumphs of Peace wurden the faithful Shepherdess (die treue Schäferin) von Fletcher, und Caelum Britannicum von Carew in demselben Jahre zu Whitehall aufgeführt; das leztere Stück von dem

König, der Königin, dem Herzog von Lenox, den Grafen von Devonshire, Holland und andern Edelleuten.

Aber das Jahr 1634 zeichnete sich durch die Erscheinung eines Drama aus, dessen innerer Werth und Glanz durch den Rang der spielenden Personen nicht gehoben werden konnten. Die Masque Comus strahlte von Milton's Dichtergenie, und setzte H. Lawes's Musiktalent in Thätigkeit. Dieß zu Ludlow-Castle aufgeführte Drama hatte zu seinen Schauspielern John Lord Viscount Brackley, der den ältern Bruder; seinen Bruder Thomas, der den zweiten Bruder spielte; Lady Alice Egerton in der Rolle der Lady, und den Componisten der Musik, in der Rolle des Thyrsis *).

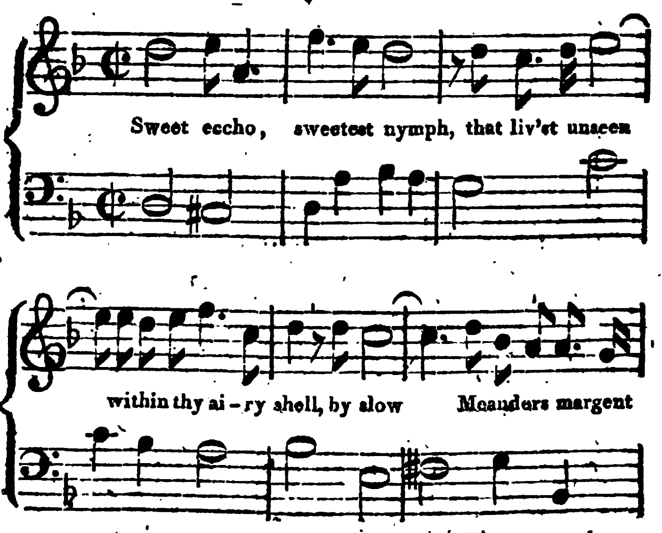
*) Es ist merkwürdig, daß dieß Gedicht von Lawes herausgegeben wurde. Es wurde 1637 ohne des Verfassers Namen gedruckt. In seiner Zueignungsschrift an Lord Brackley sagt der Herausgeber: „es sey, obgleich nicht öffentlich von dem Verfasser anerkannt, doch sein rechtmäßiges Erzeugniß, so lieblich und so anziehend, daß die öftere Abschrift desselben seine Feder ermüdet habe, seine Freunde zu befriedigen, und ihn daher zur öffentlichen Herausgabe genöthigt." Milton's hohe Meinung von Lawes's musikalischen Fähigkeiten ist im vorhergehenden Kapitel bemerkt worden: die Worte, die der Dichter dem Thyrsis in den Mund legt, bezeugen seine hohe Achtung und Bewundrung derselben:

„— — but I must off
These my sky robes, spun out of Iris' woof,
And take the weeds and likeness of a swain,
That to the service of this house belongs,
Who with his soft pipe and smooth-dittied song
Well knows to still the wild winds when they roar,
And hush the waving woods.

Die Zeile „that to the service of this house belongs" deutet auf des Componisten Verbindung mit der Familie Bridgewater, bei der er Musikunterricht gab.

Die Musik des Comus bestand ursprünglich aus der Composition der Gesänge: „Sweet Echo;" „Sabrina fair;" „Back, Shepherds, back;" und der Stellen, die sich anfangen: „To the ocean now I fly;" und „Now my task is smoothly done;" wozu noch ein der Sabrina gegebnes Lied: „By the rushy fringed banks," die Musik zu dem Tanz der Begleiter des Comus, und einige andre theatralische kurze Instrumentalstücke kommen. Nach Milton's Meinung bestand Lawes's großer Werth, als Tonsetzers, in seiner genauen Anpassung des Accents der Musik zu den Quantitäten der Verse. Folgendes Beispiel wird des Dichters Urtheil bestätigen oder einschränken.






green, and in the vi - o - let embroider'd vale,
where the love - lorn Nightingale night - ly to
thee her sad song mourneth well,
Canst thou not tell me of a gentle pair that
li - kest thy Narcissus are, O if thou



*) Mit Dr. Burney's Einwand gegen die in diesem Liede der

Diese Unterhaltung war so sehr Mode geworden, daß in jedem der fünf folgenden Jahre eine neue Masque zum Vorschein kam: die erste, geschrieben von Sir Wil. Davenant, The triumphs of the Prince d'Amour, Musik von Lawes (im Palaste des Herzogs von York aufgeführt); die zweite, The King and Queen's Entertainment (zu Richmond aufgeführt), mit Musik von Charles Hopper; die dritte, Britannia triumphans, 1637, von S. W. Davenant und Inigo Jones (zu Whitehall aufgeführt). Luminalia oder the festival of light wurde in demselben Jahre von der Königin und den Hofdamen vorgestellt. Im Jahr 1638, erschienen the Glories of Spring, von Rabbs geschrieben, und the temple of Love, von Davenant; und in der folgenden Theaterzeit, Salmacida Spolia (Text von Davenant, Musik von Lewis Richard, königl. Orchesterdirector), zu Whitehall, von der Königin und ihren Damen gespielt *).

Karl der I., so wenig er für die Reize und den Werth der Staatsharmonie empfänglich war, scheint

ersten Sylbe von Violet gegebene lange Note, und gegen das unschickliche Intervall im 28sten Tacte stimme ich völlig ein; nicht so darin, daß die erste Sylbe des Worts daughter auf den unaccentuirten Theil des Tacts gelegt ist, weil das Aushalten der Note zu Anfange des folgenden Tactes die Freiheit rechtfertigt. Die dem einsylbigen Wort sad gegebene lange Note ist gewiß angemessen und treffend gewählt.

*) Microcosmus, 1637 im Schauspielhause in Salisbury aufgeführt, ist als erste auf einer öffentlichen Bühne aufgeführte Masque bemerkenswerth; nicht minder Salamacida Spolia, als das letzte Drama, in welchem Karl und seine Gemahlin die Bühne betraten.

eine große Vorliebe für die musikalische Harmonie, und eine Neigung, das Interesse der Tonkünstler zu befördern, gehabt zu haben. Im 11ten Jahre seiner Regierung gewährte er, zur Nachahmung Jakobs, der die Tonkünstler Londons zu einem Corps vereinigte, den vorzüglichsten Musikern ein Privilegium, wodurch sie unter den Titeln von Marschällen, und Vorstehern u. s. f. eine Kunstgenossenschaft in Westmünster in der Grafschaft Middlesex bilden und verschiedene außerordentliche Vorzüge genießen sollten *).

Während dieser und der vorhergehenden Regirung wurden eine mannichfaltige Menge einzelner Gesangstücke geschrieben, von denen die meisten in den Sammlungen (Collections) der Zeit gedruckt erschienen. In einem von Playford herausgegebenen Artikel von Select musical Ayres and Dialogues (Auserlesene musikalische Stücke und Dialoge) finden wir die Namen von Dr. Wilson, Dr. Charl. Colman, und Nic. Laniere. Und in diesen drei abgesonderten Büchern von Ayres and dialogues gab Lawes viele gefällige Melodieen heraus. Die folgende ist nicht allein angenehm im Stil, sondern auch für die Zeit, in der sie erschien, in Hinsicht des Tactes besonders.

*) Die von Jakob verliehenen Privilegien beschränkten sich auf London; die von Karl ertheilten Vorrechte erstreckten sich über das ganze Englische Königreich, blos die Pfalzgrafschaft Chester ausgenommen, zu Gunsten der Familie Dutton in Ansehung der Souveränität über die Meistersänger dieser Grafschaft; und niemand durfte die Kunst oder Wissenschaft der Musik treiben und ausüben, ohne eine ihm von dieser Gesellschaft, nach bestandener Prüfung seiner Fähigkeiten, ertheilte Erlaubniß. Gefährliche Vorrechte, die aber natürlich genug von einem Tyrannen ausgingen.

Lied,
componirt von Henry Lawes.



Ich füge diesem Liede folgende, von Lawes's Bruder componirte, Sarabande bei, die mir neulich in die Hände fiel.

Sarabande,
von William Lawes.



Die Musik zu dem Gesange in Ben Jonsons Volpone wurde von Ferrabosco 1605 componirt. Die folgende Mittheilung derselben wird nicht nur den allgemeinen Charakter der Gesangmusik jener Zeit kenntlich machen, sondern auch Gelegenheit geben, das besondre Talent dieses Tonsetzers zu beurtheilen.

Gesang von Ferrabosco.




tr
— will se — ver. Spend not then your
gifts in vain, Suns that set may rise a —
gain; But — if we once lose this light,
'Tis with us per — pe — —


- tu-al night. Why should we de - fer our
joys, Fame and rumour are but toys, Can
— not we de-lude the eyes Of a
few poor household spies, Or his ea-sier ca-

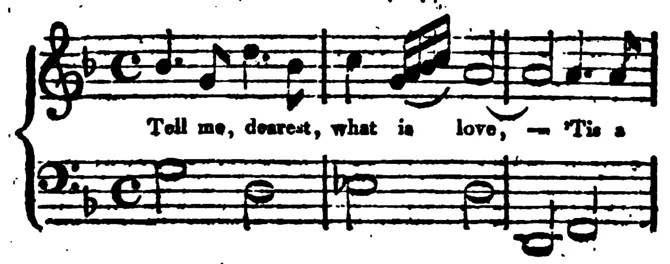


- beguile, Thus re - mo - ved by our
wile. 'Tis no sin love's fruits to steal; But the sweet
- theft to re - veal. To be taken,
to be seen, These have crimes ac - counted



Diese zu unbestimmte und weitschweifige (too vague and diffusive) Composition Ferrabosco's, um von gewöhnlichen Ohren gefaßt zu werden, muß auf den Vortrag kunstmäßiger Sänger oder geschickter Dilettanten beschränkt gewesen seyn. Das folgende Lied hat mehr Einheit und Popularität, und gibt ein Beispiel der Volksmelodie der Zeit, zu der es componirt wurde.

Lied aus der Zeit Jakobs des I., von unbekanntem Verfasser.





Nicht eher, als seit dem siebzehnten Jahrhundert, wurden mehrstimmige Instrumentalcompositionen in der Kammermusik herrschend. Zur Unterstützung und Verstärkung des Gesanges und der Madri-

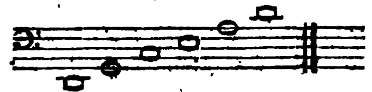
gale angewandt, entdeckte die Instrumentalmusik ihr Vermögen, auch unabhängig von der Singstimme Vergnügen zu machen, und öffnete der Tonkunst ein neues Feld. Stücke von drei, vier, fünf und sechs Stimmen, gänzlich für Violen und andre Instrumente geschrieben, wurden unter dem allgemeinen Namen der Fantasieen componirt. Diese vielstimmige Instrumentalmusik zog durch ihre Neuheit so an, daß Motetten und Madrigale in Instrumentalstücke verwandelt, und als Fantasieen aufgeführt wurden *).

Die Instrumente, für welche diese Fantasieen eingerichtet waren, bestanden aus Violen von verschiedener Größe. Die Ausführung der Instrumentalmusik in mehrern Stimmen ward allmählich so allgemein, daß fast jede musikalische Familie zwei Discantviolen, zwei Tenorviolen und zwei Baßviolen besaß, und dieß machte das aus, was man a chest nannte **).

*) Die Madrigale von Bird, Ferrabosco, Ravenscroft, Coperiano, Bull, Orlando Gibbons u. a. ausgezeichneten Meistern wurden besonders zu diesen Verwandlungen gewählt. Der Titel einer Partie Madrigale des letzten Tonsetzers macht es zur Empfehlung des Werks, daß sie sowohl für Singstimmen, als für Violen brauchbar sind.

**) Diese Violen waren alle mit Bünden oder Bänden (wie die Laute und Guitarre) versehen, und ihr Umfang und ihre Stimmung folgende:

Baß-Viole oder Viole da Gamba.



Tenor-Viole, oder Viola da Braccia (Bratsche).



Da die Instrumentalisten auf die Aufführung der Gesangcompositionen beschränkt waren (denn es gab noch keine eigentliche Instrumentalmusik für mehrere obligate Stimmen), so blieben auch ihre Uebungen beschränkt, und die Handfertigkeit machte keine Fortschritte. Für Gewandtheit und Accent, Anmuth und Ausdruck gab es hier keine Gelegenheit. Wenn in dem natürlichen Fortschritt der Dinge nachher Instrumentalcompositionen von Orlando Gibbons und andern großen Meistern, die nur ihre Unbekanntschaft mit der wahren Natur der Instrumentalmusik verriethen, versucht wurden, so konnte der beschränkte Zustand des Instrumentenspiels ihre Mangelhaftigkeit genugsam entschuldigen. Bei der eigenen Beschaffenheit der Violen, kannte man das nicht, was der Bogen ausrichten kann; und rechnen wir zu diesem Nachtheil die engen Grenzen der Instrumentalscalen, so werden wir begreifen, wie wenig Gelegenheit in dieser Composition dem Genie sich zu zeigen übrig blieb. Doch waren die Componisten mit sich und das Publikum mit ihren Arbeiten zufrieden; denn Niemand von Beiden hatte etwas Besseres gehört *).

Discant-Viole.



*) Simpson (in seinem Compendium 1667) sagt, da er von Fantasieen spricht, „daß die Freunde der Instrumentalmusik nicht nöthig haben, zu ausländischen Compositionen dieses Faches ihre Zuflucht zu nehmen; indem, wie er sich ausdrückt, meiner Meinung nach, keine Nation in diesem Stücke der Englischen gleich kommt, sowohl wegen ihrer vortrefflichen, als wegen ihrer mannichfaltigen und zahlreichen Concerte (consorts) von 3, 4, 5 und 6 Stim-

John Jenkins, den wir als einen fruchtbaren Componisten für Violen schon kennen gelernt haben, setzte ein Instrumentalstück, das an Popularität alle seine andern Arbeiten übertraf. Um das Jahr 1668 kam ein Buch, Tintinnalogia oder Art of Ringing (die Kunst des Glockenspiels) heraus. Es erregte allgemeine Aufmerksamkeit; und Jenkins kam durch den Inhalt desselben auf den Gedanken, ein Stück zu setzen, das der Musik der Glocken ähnlich wäre. Daher entstand folgende Composition, die er the five bell Consorte (das Concert von fünf Glocken) nannte.

Nicht wegen seiner Vorzüglichkeit in der Nachahmung (wie man bald bemerken wird), schalte ich es hier ein. Da es ein Beispiel des Glockenspiels seyn sollte, war seine erklärende Ueberschrift sehr nöthig.

The five bell consorte.
(Das Concert von fünf Glocken.)
Von J. Jenkins.



men, die besonders für Instrumente gemacht, und unter denen die Fantasieen die hauptsächlichen sind."




tr
tr
tr





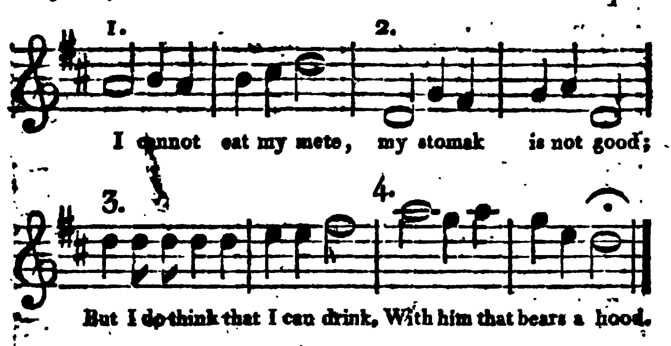

Canon.






tr
tr
tr
tr

Hier folgt auch ein Rundgesang (Round) von Weelkes, einem Componisten, der seinem Zeitalter einige Ehre machte.



Dasselbe in Partitur.



Der fast unaufhörliche Kampf zwischen den willkürlichen Grundsätzen der Krone, und dem freien Geiste

des Volks, welcher Statt hatte, gerade als die Musik von den Arbeiten des Genies neue Kräfte zu gewinnen, und sich unter den edleren Künsten zu höherem Range emporzuschwingen anfing, warf einen undurchdringlichen Schatten auf die glänzenden Aussichten der Tonkünstler, und hemmte ihren feurigen Fortschritt. Während dieser stürmischen Periode wurde nur wenig Musik gedruckt. Wirklich erschien, von der Zeit der Herausgabe der Parthenia an, nichts für Tasteninstrumente, bis zum Jahr 1657, da die Kenntnisse und die Erfindungskraft des Dr. Bull, Dr. Rogers, Orlando Gibbons und Andret sich in einem Buche von Stücken für das Virginal zeigten. Von den Talenten der zwei letztern dieser ausgezeichneten Männer in der Bildung einer eng gehaltenen, verwickelten und schwierigen Harmonie, werden die zwei folgenden Beispiele zum Schlusse dieses Kapitels eine hinreichende Probe geben.

A Jegg (eine Gigue).
Von Benjamin Rogers zu Windsor. 1678.





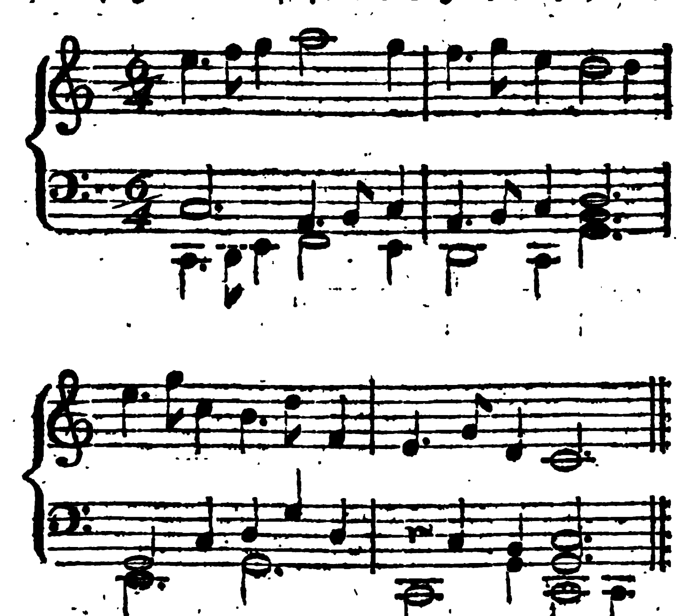


The Queene's Command.

(Der Befehl der Königin.)

Ein Musikstück von Orlando Gibbons.

Die erste gedruckte Musik für das Virginal. London, 1655.







Hierauf folgen abwechselnde Variationen im Baß und Discant.

Sir Eglamore. Von ungewissem Componisten.





Achtes Kapitel.

Zustand der Musik in England von dem Protectorat an bis auf die Zeit Purcell's.

Obgleich unter dem Protector Instrumentalmusik Aufmunterung und Fortgang hatte, so wurde doch auch Gesangscomposition nicht vernachlässigt. Die Laufbahn mehrerer Tonkünstler, die in der Folge als Gesangscomponisten ihrem Vaterlande Ehre machten, fing zugleich mit Oliver Cromwells Herrschaft an: und die zahlreichen Werke der Meister von begründetem Ruf, welche täglich die Presse verließen, beweisen die Achtung, die man ihrem Verdienste weihte, und den fortdaurenden glücklichen Anbau der Tonkunst.

Der hauptsächlichste und fast einzige musikalische Herausgeber oder Verleger zu dieser Zeit war der wohlbekannte John Playford, selbst ein erträglicher Musikus *). Die hochbewunderten Compositionen von Heinrich Lawes cirkulirten in Handschrift, bis sie dieser Musikhändler drucken ließ, welcher 1653 dem Publikum das erste Buch von den Ayres and Dialogues dieses Meisters in Folio gab. In demselben Jahre druckte er Select musical airs and Dialogues by Dr. John Wilson, Dr. Charles Colman, Messrs. William and Henry Lawes, Laniere, Webb, Smegergil, Edward Colman, and Jeremy Saville. Zwei Jahre drauf gab Playford zum ersten Male seine eigene Introduction to the Skill of Music (Einleitung in die Tonkunst) heraus, deren schneller und ausgebreiteter Absatz ebenfalls für die allgemeine Neigung zur Musik zeuget **). Fast um dieselbe Zeit gab dieser fleißige Verleger heraus Court Ayres, by Dr. Colman, Will. Lawes, John Jenkins, Simpson, Child, Cook, Rogers etc. und eine Menge andrer Werke.

Da das öffentliche Theater geschlossen war, so beschränkte sich die Musik auf Privatunterhaltung: und je eifriger trieb man sie zu Hause, nicht nur als ein Vergnügen, das man auswärts nicht haben konnte, son-

*) Das Ashmole'sche Manuscript bemerkt diesen zu seiner Zeit so angesehenen Musikhändler. Er war Küster der Tempelkirche, in deren Nähe sich sein Buchladen befand.

**) Dieß 1655 gedruckte Werk erhielt 1782 die 19te Auflage.

denn als einen Genuß, den der Puritanismus verbot *).
Im Jahr 1657 erschienen die Lessons for the Virginals, by Bull, Gibbons, Rogers and other eminent masters (Lectionen oder Stücke für das Virginal von Bull u. s. w. und andern berühmten Meistern). Und im nämlichen Jahr erschien Matthew Locke zuerst als Autor **), ein Name von hinlänglicher Wichtigkeit, um mich zu entschuldigen, daß ich hier das Verzeichniß der um diese Zeit herausgekommenen Werke abbreche, damit ich die Leser mit dem Leben und Verdienste dieses Meisters bekannt mache.

Dieser originelle und geniale Tonsetzer stieg durch sein Verdienst von der Stelle eines Chorsängers in der Kathedralkirche zu Exeter zu dem Range eines der ersten Meister seiner Zeit empor. Als Schüler des Ed. Gibbons benutzte er sein Glück, und gewann von seinem Fleiße den größten Vortheil. Obgleich der Zögling eines Kirchencomponisten, und in einer Kathedralkirche gebildet, neigte sich sein Geschmack doch zum Theaterstil; und mit welchem Glück, beweist seine treffliche und einzige Musik zu Shakspeare's Macbeth am besten.

*) Von den Tadlern des Drama wurde die Musik nicht geschont. Gosson, der erste Schriftsteller wider die Unsittlichkeit des Drama, fiel gleichfalls die Schauspieldichter, Schauspieler und Musiker an. Die letztern nannte er Pfeifer. Und Prynne, der ihm folgte, sprach gegen verliebte Fantasieen und liebreizende Lieder.

**) In diesem Jahr gab er sein Little Consort of three Parts, for Viols, consisting of Pavans, ayres, corants, and sarabands (Kleines Concert für drei Stimmen, für Violen, bestehend aus Pavanen, Arien, Couranten und Sarabanden) heraus.

Locke that sich so hervor, daß er den Auftrag erhielt, die Musik zum öffentlichen Einzuge Karls des II. zu schreiben, und er that es zur Zufriedenheit Aller, die sie hörten. Sein Genie scheint wirklich von vielgewandter Art gewesen zu seyn; denn er schrieb auch viel Kirchenmusik, die ebenfalls seine große Fähigkeit in dieser Gattung bewies.

Locke soll zum Streiten geneigt gewesen seyn, und daher viele Feinde gehabt haben. Aber es ist genug, daß er ein Mann von Genie, und noch mehr von originalem und selbständigem Genie war. Als Componist für den König gab er der monotonen Art, wie gewöhnlich die zehn Gebote gesungen wurden, einen neuen Schwung, und die Neuerung mochte Manche beleidigen.

Um das Jahr 1672 gerieth er in Streit mit einem M. Thomas Salmon am Trinitätscollegium zu Oxford, welcher, in einer Abhandlung, den Gebrauch der verschiedenen Schlüssel abzuschaffen, und den Baß mit B, die Mittelstimme oder den Tenor mit M., und den Discant (treble) mit Tr. zu bezeichnen, vorschlug. Er verstand aber den Gegenstand, über den er schrieb, nicht. Locke, auch durch seinen selbstgenügsamen Ton beleidigt, beantwortete diese Schrift, und brachte seinen Gegner, nach manchen gewechselten Streitschriften, zum Schweigen und das Publikum zur Ueberzeugung von der Verwirrung, welche die Ausführung von Salmons Vorschlage anrichten würde.

Ungeachtet des allgemeinen Verbots der Schauspiele, wurden doch Opern, unter dem Titel „Unterhaltungen in Declamation und Musik nach der Manier der

Alten“ aufzuführen gestattet. Diese Erlaubniß, die Sir Will. Davenant 1656 schon (im Rutlandhause auf dem Karthäuserplatz) benutzte, wurde nachher von Shadwell als eine Befugniß angenommen, welcher eine Oper unter dem Titel Psyche, mit Locke's Musik von 1675, schrieb und in Partitur herausgab.

Locke'n verdankt England auch das erste herausgegebene System des Generalbasses. Es erschien 1673 unter dem Titel Melothesia. Ein Werk von ihm, betitelt: a little Consort, besteht aus Stücken in drei Stimmen, für Violen oder Violinen. Zu diesen und andern schon erwähnten Producten kommen noch mancherlei einzelne Gesänge, von denen einige in vermischten Sammlungen, z. B. Theater of Music, Treasury of Music *) u. d. gl. erschienen.

Folgende zwei kurze Stücke beweisen sein Talent in zwei verschiedenen, doch lebhaften, Compositionsgattungen.

*) Im Theater of Music ist ein Dialog „When death shall part us from these kids,“ von Locke componirt, der blos mit dem von Dr. Blow „Go, perjured man“ wetteifern konnte.

Lied

(aus Playford's Musical Companion).

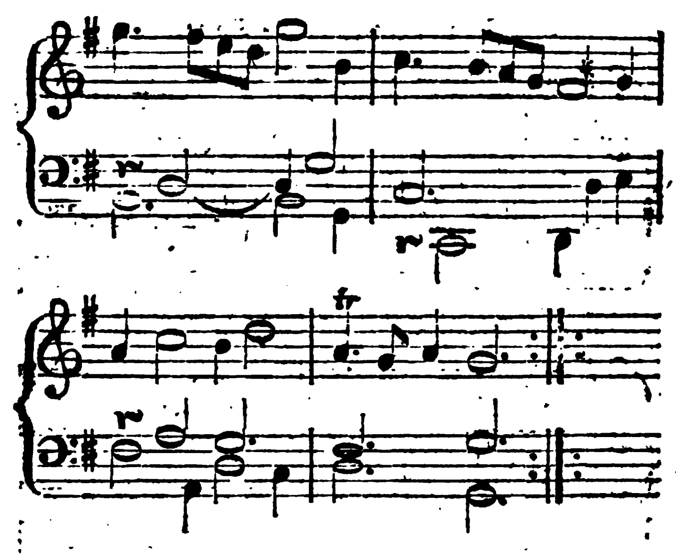



and thy heart-burn - ing, with the juice of the
and thy heart-burn - ing, with the juice of the
and thy heart-burn - ing, with the juice of the
grape, we'll quench the fire out. Ne'er chain nor im-
grape, we'll quench the fire out. Ne'er chain nor im-
grape, we'll quench the fire out. Ne'er chain nor im-
pri-son thy soul up in sorrow, What
pri-son thy soul up in sorrow, What
pri-son thy soul up in sorrow,


fails us to - day to - day may be -
fails us to - day to - day may be -
What fails us to - day may be -
friend us to - morrow. What fails us to -
friend us to - morrow. What fails us to - day may be -
friend us to - morrow. What fails us to - day to -
day may be - friend us to - morrow.
friend us be - friend us to - morrow.
day may be - friend us to morrow.

Der Simerons-Tanz.





Als Locke die Morgenmisse (Morning Service) componirte, worin er die Todsünde beging, sie ihrer gewohnten Monotonie zu berauben, gehörte er zur königlichen Kapelle, und war folglich Protestant; aber nachher ging er zur Römischen Kirche über, ward Organist bei der Katharina von Portugal, der Gemahlin Karls des II. von England, und starb 1677.

Seine Werke betragen nur einen geringen Theil der unter Oliver und Karl II. gedruckten Musikalien. Unter diesen erschien im letzten Jahr des Protectorats: " The division Violist, or an Introduction to the playing upon a ground, by Christ. Simpson (der variirende Violist, oder Einleitung, über ein Subject zu spielen). Das herrschende Instrument war zu dieser Zeit die Baßviole oder Viol da Gamba. Viele Stücke wurden ausdrücklich für dasselbe geschrieben; und die

ersten Meister scheinen eine Ehre darin gesucht zu haben, auf demselben zu glänzen *). Aber es hatte, bei allem Werth und Umfang, gleich der Laute, seine Zeit, und kam bald in Vergessenheit **).

Obgleich der bürgerliche Krieg die Kultur der Musik in der Hauptstadt sehr hemmte, so fuhr sie doch noch fort, in einigen Theilen der Insel zu blühen. Vor der Errichtung des Protectorats flohen viele, aus den Kathedralkirchen der Hauptstadt vertriebene Tonkünstler nach Oxford, wo die meisten bis zu der großen Niederlage bei Naseby sich aufhielten. Nach diesem Ereigniß scheint die Muse des Gesanges verstummt zu seyn; denn erst 1656 hörte man ihre Stimme wieder in musikalischen Versammlungen, Clubs oder Concerten. In Hinsicht der Nachricht über den Zustand der Musik an der Universität, während die Tonkünstler ungestört vom Puritanism thätig waren, sind wir der treuen Sorgfalt Anton Wood's Dank schuldig. Dieser fleißige, aufmerksame und nützliche Alterthumsforscher, zu dessen Gewährschaft ich so oft Zuflucht genommen, und auf dessen Aufrichtigkeit ich mich so beständig verlassen habe, verdient wohl in diesem Werke, das Biographie theoretischer und praktischer Musiker in seinen Plan befaßt, eine umständliche Nachricht.

Anton Wood, geb. zu Oxford 1632, war voll Neigung zur Musik, kein ungeschickter Violinist, und

*) Unter diesen finden wir Dr. Colman, Coperario, Will. Lawes, Jenkins, Lupo, Mico, und Loosemore.

**) Daß es bald abkam, mag mit Grunde seinem äußerst näselnden Tone zugeschrieben werden.

konnte vielleicht ein braver Tonkünstler heißen, wie aus folgendem Auszuge seiner von ihm selbst abgefaßten Lebensbeschreibung erhellen wird.

„Im Jahr 1651 fing A. W. an, seine natürliche und unersättliche Neigung zur Musik zu befriedigen. Er übte seine Hand auf der Violine; und bei seinem guten Gehör, jede Melodie sogleich beim ersten Mal zu behalten, konnte er sie schnell auf der Violine herausbringen, jedoch nicht mit der bei Andern gewöhnlichen Stimmung der Saiten. Ihm fehlten Einsicht, gute Freunde, und Geld, sich einen guten Lehrer auszulesen; sonst hätte er vielleicht auf diesem Instrumente und im Singen es damals mit Jedem auf der Universität aufnehmen können. Er hatte einige Musiker zum Umgange; aber sie bedurften noch eben so gut der Unterweisung, als er selbst."

An einem andern Orte erzählt er, daß er wegen Unpäßlichkeit sich nach Cassington begeben, und da die sechs neu aufgehängten Glocken läuten gelernt habe; und da er von seinem zartesten Alter an ein außerordentliches Vergnügen an Musik gefunden, so habe er dort für sich, ohne Hülfe eines Lehrers, sich auf der Violine geübt. Es war damals, als er seine Saiten in Quarten, und nicht, wie gewöhnlich, in Quinten stimmte; und da er ein feines Gehör besaß, und leicht jede, ein oder zwei Mal gehörte Melodie nachsingen konnte, so pflegte er sie alle mit der erwähnten, nie zuvor bekannten Art Stimmung zu spielen.

Nachdem er den Sommer 1653 zu Cassington geblieben war, kehrte er nach Oxford zurück, wo er es dahin brachte, sich einen Lehrer zu halten. Dieß war

Charles Griffith, der ihn auf einer in Quinten gestimmten Violine zu spielen unterwies, und von ihm für einen trefflichen Künstler gehalten wurde, bis bessere Einsicht ihn eines andern belehrte. Nachdem er nun auch bei Joseph Parker, einem Universitätsmusikus, Unterricht auf der Violine genommen hatte, wählte er dazu Will. James, einen Tanzmeister, den Manche für einen großen Virtuosen hielten, und um so mehr, weil er in Frankreich Tanzkunst und Musik gelernt haben sollte. Ein halbes Jahr übte er sich unter ihm, ohne einen vorzüglichen Lehrer an ihm gefunden zu haben. Dann fand er sich fähig, musikalischen Privatgesellschaften beizutreten, welche zusammen auf Discant-, Alt-, Tenor- und Baß-Violen mit einer Orgel, einem Virginal oder Flügel (harpsichon) fünf verschiedene Stimmen zu spielen pflegten. Die Violine, welche zu jener Zeit blos von gemeinen Musikanten, die nur zwei Stimmen ausführten, gebraucht wurde, war denen verächtlich, die in drei, vier und fünf Stimmen spielten, und wurde nicht in ihr Orchester zugelassen. Aber vor der Wiederherstellung des Königthums (Restoration), und besonders nachher, fingen die Violen an, aus der Mode zu kommen, und man brauchte nur Violinen, wie Discant-, Tenor- und Baß-Violine (treble-Violin, tenor and Bass-violin); und der König ließ, nach der französischen Sitte, bei der Tafel, zwanzig Violinen vor sich spielen, weil sie munterer und lebhafter wären, als Violen."

Während Wood's natürliche Neigung zur Gesellschaft in diesen Versammlungen, bei denen ihn seine

zunehmenden Talente als Violinisten eingeführt hatten, befriedigt wurde, fand seine Wißbegierde auf den gelehrten Bibliotheken, die ihn in Oxford umgaben, volle Nahrung. Sein Leben daselbst nennt er ein vollkommnes Elysium. Alle Zeit, die ihm vom Studium der Geschichte, der Alterthümer, der Heraldik und der Genealogieen Englands, als seinem viel umfassenden Geiste wichtiger dünkenden Gegenstände, übrig blieb, wandte er auf seine Lieblingskunst, auf Instrumental- und Vocalmusik. Den wöchentlichen musikalischen Versammlungen des Organisten am St. Johanniscollegium, Will. Ellis, wohnte er stets bei, und mußte er ja einmal wegbleiben, so hatte er keine Ruhe, bis der nächste Concerttag erschien.

Man hat von Wood gesagt, daß er leichtgläubig oder abergläubisch gewesen sey; und in Hinsicht der Musik sey er zu enthusiastisch gewesen, um über Composition und ihre Wirkungen nüchtern und treffend urtheilen gekonnt zu haben. Wahrscheinlich war diese Behauptung nicht ohne allen Grund: aber unstreitig besaß er einen höhern Geschmack, und wir wissen, daß seine Urtheile sich auf Erfahrung stützten; daher möchten im Ganzen seine Aussprüche über Gegenstände des musikalischen Verdienstes wohl Anspruch auf unsre Achtung haben. Dieß ist ein Umstand, der Musiker von Beruf und bloße Liebhaber interessirt, weil sie in Ansehung wahrer und befriedigender Berichte über die Charaktere, Verdienste und Manieren vieler Meister, die uns ohne diesen Geschichtschreiber unbekannt geblieben wären, hauptsächlich oder ganz auf ihn sich verlassen müssen.

Bei der Rückkehr des Stuartischen Hauses verschwand der Puritanism, die Londoner Tonkünstler erschienen wieder in der Hauptstadt, die Orgeln wurden in den Kirchen hergestellt, und die Theater empfingen wieder die Freunde des Dramas und der belebenden Musik *).

Unter Karl dem II. herrschte in England mehr Französische, als Italiänische Musik, so daß bei den Englischen Tonsetzern jener Zeit beständig Gänge vorkommen, die an Lulli erinnern. Pelham Humphrey, von der ersten Klasse der königlichen Kapellknaben nach der Wiederherstellung des Königthums, nachher Mitglied der königl. Kapelle, hierauf Lehrer der Kinder, und ein achtbarer Kirchencomponist, wurde vom Könige nach Paris gesandt, unter jenem großen Meister (Lulli) zu studiren. Humphrey's Talente waren nicht auf Theorie und Tonsatz beschränkt. Sein Gesang zur Laute wurde eben so, oder noch mehr bewundert, als seine Antheme. Ein denkwürdiger Beweis seiner Kunst auf diesem Instrumente findet sich in der angeführten Ursache des Todes des Capitain Henry Cook's, der bei der Restauration zum Lehrer der königlichen Kapellknaben bestimmt

*) Die Theaterorchester wurden leichter mit Musikern versehen, als die Chöre der Kirchen. Orgeln erlangte man mit Schwierigkeit. Im ganzen Königreich geschahen deßhalb Aufforderungen, und es fanden sich im Lande nur vier Orgelbauer, Dallans, Loosemore von Exeter, Thamar von Peterborough, und Preston von York. Schmidt und Harris, durch einen Preis für auswärtige Orgelbauer aufgemuntert, kamen aus Teutschland und Frankreich nach England, und erbaueten viele solche Instrumente, von denen zwei die Orgeln der Whitehall-Kapelle und der Tempelkirche sind.

war. Nach Ant. Wood (handschriftl. Memoirs in der Ashmolschen Bibliothek) „hielt man den Cook für den besten Tonkünstler seiner Zeit im Gesange zur Laute, bis Pelh. Humphrey, sein Schüler aufkam, worüber Cook vor Gram starb.“

Dr. John Blow, aus Nord-Collingham in Nottinghamshire, war Humphreys Mitschüler; genoß aber den Vorzug, nicht nur von Captain Cook, sondern auch von Hingeston, welcher des Protectors Hausorganist gewesen war, und von Dr. Christian Gibbons unterrichtet zu werden. Im Jahr 1673 ward er Mitglied der Kapelle, und im nächsten Jahr folgte er dem Humphrey als Lehrer der Kapellknaben. Im Jahr 1685 wurde er zu einem der Privatmusiker Jakobs des II., und 1687 zum Almosenier und zum Director der Chorsänger der St. Paulskirche ernannt. Sein musikalisches Verdienst wurde vom Erzbischof Sancroft mit dem Doctordiplom beehrt. Nach Purcell's Tode 1695 ward der große Meister Organist an der Westmünsterabtei, und vier Jahre später Componist des Königs *).

*) Der Anlaß zur Anstellung eines königlichen Kapellcomponisten war folgender. Nach der Revolution, sagt Sir John Hawkins, und während König Wilhelm in Flandern war, hatte die Königin Maria zu Hampton Court ihren Sommeraufenthalt. Dr. Tillotson war damals Dechant zu St. Paul, und Gostling Subdechant, und zugleich ein Mitglied der Kapelle. Tillotson nahm diesen oft in seinem Wagen zur Verrichtung des Kapelldienstes mit hieher; und auf einer solchen Fahrt, da von Kirchenmusik die Rede war, erwähnte er als eine gemeine Bemerkung, daß sie jetzt in Vergleich mit der vorigen Regirung in Abnahme käme, was auch die Königin selbst bemerkt hatte. Gostling äußerte, daß Dr. Blow und Mr. Purcell wenigstens eben so gute Antheme zu setzen fähig wären, als die meisten, die so be-

Blow zeichnete sich schon frühzeitig durch sein glänzendes Talent aus. In Clifford's Sammlung geistlicher Musik sind verschiedene Antheme unterschrieben: „John Blow, einer von den Knaben der Kapelle Sr. Majestät." Karl der II. scheint seinen Werth erkannt zu haben. Als er einmal den Dr. Blow fragte, ob er Carissimi's Duett: Dite, o cieli, nachahmen zu können glaube, bat Blow den König bescheiden um die Erlaubniß, es zu versuchen, und der Erfolg war seine schöne Composition: Go, perjured man *). In der Zueignungsschrift seines Amphion Anglicus an die Prinzessin Anna von Dänemark meldet Dr. Blow ihrer königlichen Hoheit, daß er im Begriff sey, seine Missen-

wundert worden, wie sich bei gehöriger Aufmunterung bald zeigen würde. Dieß bemerkte der Dechant gegen die Königin, welche den Wink benutzte, und für 80 Pf. Jahrgehalt die größten Tonsetzer in Thätigkeit rief, die England je hervorgebracht hat. Ihre Geschäfte wechselten monatlich, und am ersten Sonntage seines Monats mußte jeder ein neues Anthem bringen. Die Gehalte der Kapellcomponisten sind seitdem jeder um 73 Pf. vermehrt worden."

*) Dieser Gesang wurde erst einzeln herausgegeben, und 1687 von Playford im Theater of music wieder gedruckt. Dreizehn Jahre nachher wurde er von Blow mit beigefügten Instrumentalstimmen in seinem Amphion Anglicus wiederum herausgegeben. Zu dieser Sammlung von Gesangstücken wurde Blow offenbar durch das Beispiel von Purcell's Orpheus Britannicus angereizt, den die Witwe dieses unvergleichlichen Meisters herausgab. Der ganze Titel war: Amphion Anglicus, containing compositions for one, two, three and four voices, with accompaniments of instrumental music, and a thoroughbass figured for the organ, harpsichord, or theorbolute (Englischer Amphion, enthaltend Compositionen für 1, 2, 3 und 4 Stimmen, mit Instrumentalbegleitung und einem bezifferten Generalbaß für die Orgel, den Flügel oder die Theorbenlaute).

(church services) und andre geistliche Compositionen herauszugeben, aber unglücklicherweise lebte er nicht so lange, um seine Absicht zu erfüllen. Dem Amphion sind nach der Sitte der damaligen Zeit verschiedene empfehlende Verse vorgesetzt, aber keiner, dessen warmer Ausdruck das Verdienst des Componisten übertriebe. Sie gereichen ihm um so mehr zur Ehre, da sie von seinen Kunstgenossen Jerem. Clark, Wil. Croft und John Barret herrühren. Die Harmonie dieser vielstimmigen Gesänge ist rein, die Erfindung immer sinnreich, und die Melodie grösstentheils vortrefflich, wenn man auf die Zeit ihrer Entstehung sieht, eine Zeit, da Anmuth und Ausdruck so seltene Züge der Composition waren.

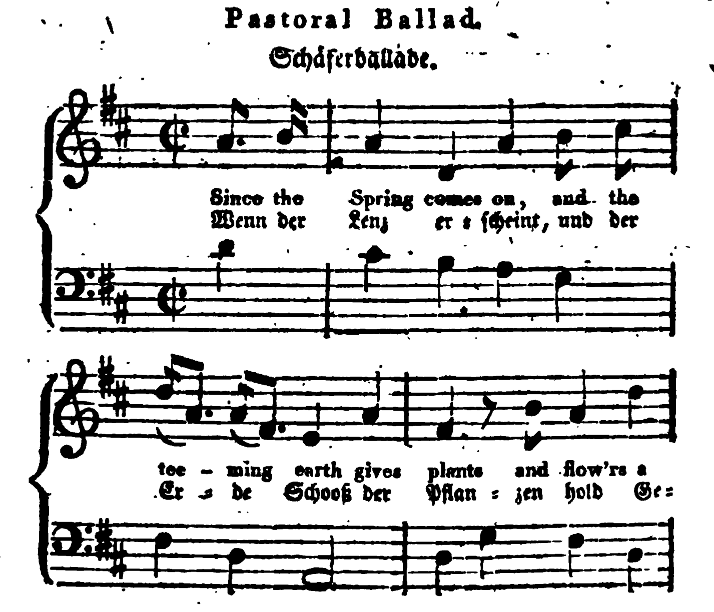
Blow's Kirchenmusik ist ansehnlich, aber nie in ein Ganzes gesammelt worden. Mehr als vierzig verschiedene Compositionen, die aus Missen (Services) und Anthemen bestehen, befinden sich noch in den Chorbüchern unsrer Kathedralkirchen. Der allgemeine Stil seiner Chöre ist kühn und groß: und wenn er, als Contrapunctist (indem er oft pathetisch und originell in seinen Subjecten ist) bisweilen etwas regellos und selbst ungenau in der Behandlung der Themas ist, so sind seine Fehler der Eilfertigkeit und dem Drange der vielen Arbeit für die königliche Kapelle zuzuschreiben. Dr. Burney hat Proben von Dr. Blows Cruditäten (wie er sie nennt) gegeben. Die Stellen, die er tadelt, will ich nicht vertheidigen: aber ich will nur sagen, daß sie dem Componisten zu verzeihen sind. Sein Genie und seine Einsichten sprechen zu seiner Vertheidigung, und

haben ihm unter den Tonkünstlern seines Landes dauerhaften Ruhm erworben.

Außer seinen Kirchenstücken, Anthemen und Gesängen in Stimmen, setzte Dr. Blow eine Ode auf den St. Cäcilien-Tag, eine Ode auf Purcell's, seines berühmten Schülers, Tod, eine große Menge Catches, eine Sammlung Stücke für den Flügel, und mancherlei Balladen. Die Melodieen der letztern sind im Ganzen gefällig, sangbar und natürlich. Wir spüren in denselben eine Mischung des Englischen und des Schottischen, welche eine neue und reizende Wirkung gibt. Folgende kleine Beispiele von Gesangmelodie werden hinreichen, eine Idee von seinem Stil in dieser Art Composition zu verschaffen.

Pastoral Ballad.

Schäferballade.




kind-ly birth; Since all things in one
schlecht ent-keimt, rings Al-les sich in
great de-sign, Of ga-ie-ty and mirth com-
ei-nem Geist zur Lust und Fröhlich-keit ver-
bine, Of ga-ie-ty and
eint, zur Lust und Fröh-lich-
mirth com-bine.
keit ver-eint.



Lied.

Phi-lander, do not, do not, do not think of
Phi-lander, laß die Waffen, laß die Waf-fen

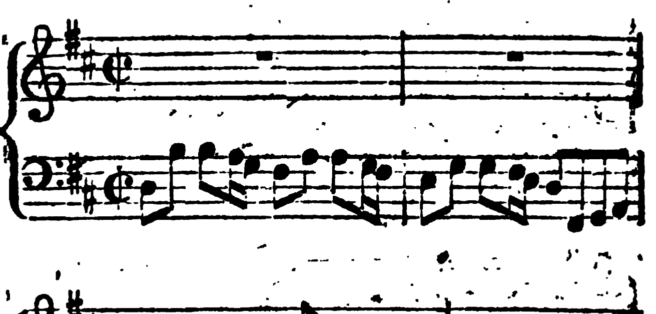
arms; Phi - lan - der, do not, do not,
ruhn; Phi - lan - der, laß die Waf-fen,

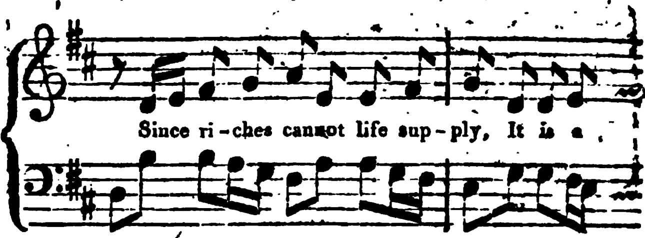
do not think of arms. War is for the
laß die Waf-fen ruh'n. Krieg ziemt nur dem

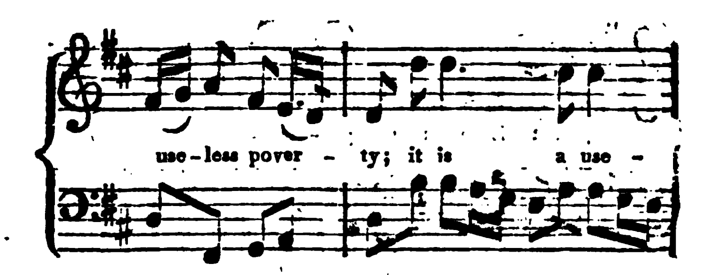
bold and strong; Can dan-ger, toil and
star-ken Mann. Steht Müh', Ge-fahr und


rude a - larms Be plea - sing to the
wil - der Lärm dem zar - ten Jüng - lings -
soft and young? Phi - lan - der, do not, do not,
her - zen an? Phi - lan - der, laß die Waffen,
do not think of arms; Phi - lan - der,
laß die Waf - fen ruh'n; Phi - lan - der,
do not, do not, do not think of arms.
laß die Waffen, laß die Waf - fen ruh'n.

Tonstück über ein Subject oder Grundtheme.










Since ri - ches can - not life sup -
ply, it is a useless po - ver - ty, it is
a use - less, use - less po - ver -


ty.
Swift — , swift — — —
time that can't be brought to stay, I'll try
to guide the time a - way; I'll try



Gesangmelodie (Song tune).



Dieser große Tonkünstler liegt im nördlichen Flügel der Westmünsterabtei begraben. Die Grabschrift auf seinem Monumente ist:

Here lies the body
Of John Blow, Doctor in Musick,
Who was organist, composer, and
Master of the children of the Chapel
Royal for the space of 33 years,
In the reigns of
K. cha. 2. King Ja. 2.
K. Wm. et Q. Mary, and
Her present majesty Q. Anne,
And also organist of this collegiate church,
About 15 years.
He was scholar to the excellent musician
Dr. Christopher Gibbons,
And master of the famous Mr. H. Purcell,
And most of the eminent masters in musick since.
He died Oct. 1. 1708. in the 60th year of his age.
His own musical compositions,
Especially his church musick,
Are a far nobler monument
To his memory,
Than any other that can be raised
For him.

Auf Deutsch: Hier liegt der Leib von Johann Blow, Doctor der Musik, welcher Organist, Componist, und Lehrer der Kinder der königlichen Kapelle in dem Zeitraum von 33 Jahren war, unter den Regirungen Königs Karl des II., K. Jakob des II., K. Wil-

heim und der Königin Maria, und Ihrer jetzigen Majestät K. Anna, wie auch Organist dieser Collegiatkirche gegen 15 Jahre. Er war Schüler des vortrefflichen Tonkünstlers, Dr. Christoph Gibbons, und Lehrer des berühmten Herrn Heinr. Purcell, und der meisten ausgezeichneten seitherigen Meister in der Tonkunst. Er starb am 1. Oct. 1708 im 60. Jahre seines Alters. Seine eigenen musikalischen Compositionen, besonders seine Kirchenmusik, sind ein weit edleres Denkmal, als irgend ein andres, das ihm errichtet werden kann) *).

Michael Wise, ein andrer denkwürdiger Kirchencomponist, war aus Wiltshire. Gleich Humphrey und Blow, wurde er in der königlichen Kapelle gezogen, unmittelbar nach der Rückkehr der Stuarte: und gleich jenen Meistern zeichnete er sich in einem Grade aus, der blos durch den genialen Purcell übertroffen wurde. Im Jahr 1668 wurde dieser gefällige und elegante Contrapunctist Director der Choristen in der Kathedralkirche zu Salisbury; 1673 ward er Nachfolger Raphael Courtville's, als Mitglied der königl. Kapelle, und im folgenden Jahr Almosenier und Director der Choristen der St. Paulskirche. Karl der II. schätzte ihn sehr, und nahm ihn auf einer Reise in seinem Gefolge mit **).

*) Dr. Blow war von angenehmer Gesichtsbildung, und zeichnete sich durch Würde und Anstand in seinem Betragen aus. Er heirathete Elisabeth, die einzige Tochter Eduard Braddock's, eines Oberaufsehers der königl. Kapelle, Mitgliedes des Chors, und Lehrers der Kinder der Westmünsterabtei. Sie starb ihm im Wochenbett 1683, dreißig Jahre alt. Er hatte von ihr einen Sohn und drei Töchter.

**) Wise hatte das ausschließende Vorrecht, in jeder Kirche, die der König besuchte, zu spielen. Ein unbescheidener Ge-

Sein Genie hat sich in verschiedenen trefflichen Anthemen gezeigt. Sein „Awake up, my glory“ oder „Prepare ye the way of he Lord,“ und „Awake, put on thy Strenght“ beweisen eine kühne und freie Einbildungskraft, unterstützt von sehr tiefer Kunsteinsicht und richtigem Urtheil. Es ist ein hohes, aber gerechtes Lob, zu sagen, daß die Kirchencompositionen dieses Meisters und der beiden vorhergehenden Humphrey's und Blow's die Muster und die Schule des göttlichen Purcell's ausmachten. Aber Wise's Talente waren nicht auf Kirchenmusik beschränkt; er setzte mancherlei Catches und zwei- und dreistimmige Lieder. Unter die letztern zählen wir sein berühmtes: „Old Chiron thus sung to his pupil Achilles,“ für 2 Stimmen, welches lange und verdienterweise allgemein beliebt war.

Von seinem Vers-Anthem für zwei Stimmen: The ways of Zion do mourn, ist das erste Stück so voll Schönheit, und stark an Ausdruck und Pathos, daß jeder geschmackvolle musikalische Leser es gern hier finden wird.

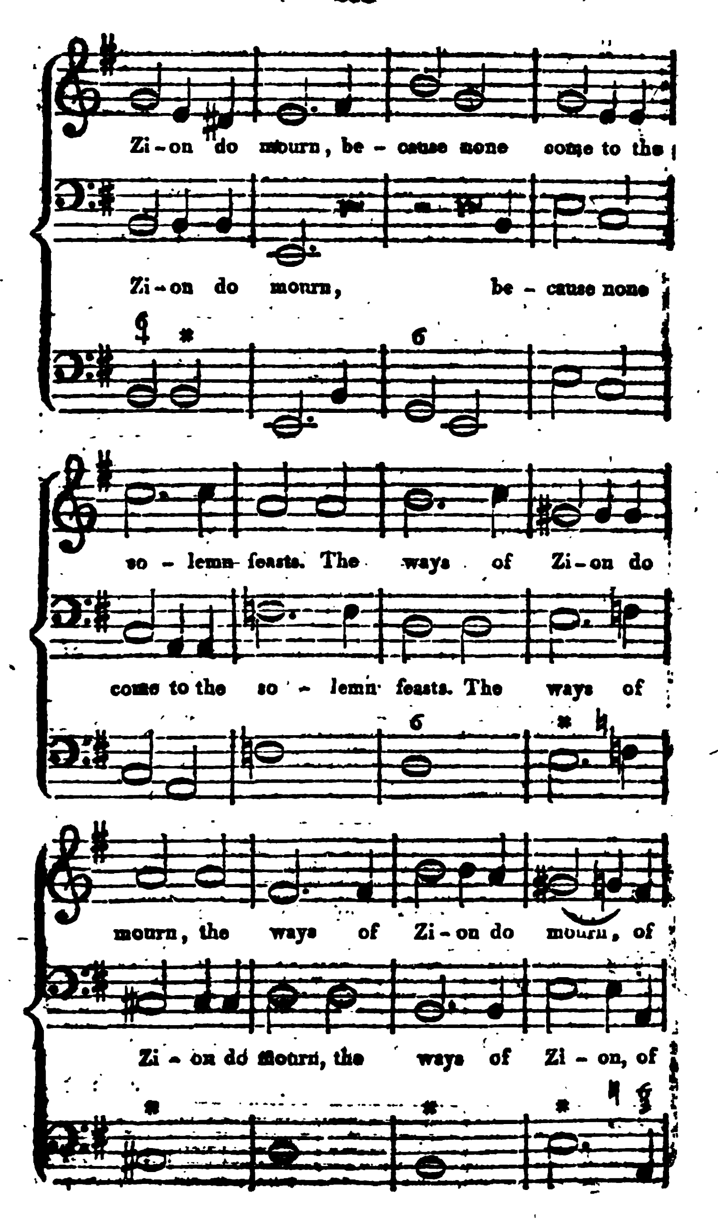
brauch dieses Rechts zog ihm Karls Ungnade zu, und veranlaßte seine Suspension. Bei der Krönung der Stuarts war daher Eduard Morton der Dienst thuende Organist.

Anthem für zwei Stimmen,

von Michael Wise.




mourn, do mourn, be - cause none come to the
mourn, do mourn be - cause none
so - lemn feasts. The ways of Zi - on do
come to the so - lemn feasts. The ways of
mourn, the ways of Zi - on do mourn, of
Zi - on do mourn, the ways of Zi - on do


Zi - on do mourn, be - cause none come to the
Zi - on do mourn, be - cause none
so - lemn feasts. The ways of Zi - on do
come to the so - lemn feasts. The ways of
mourn, the ways of Zi - on do mourn, of
Zi - on do mourn, the ways of Zi - on, of


Zi - on do mourn.
Vers.
Zi - on do mourn. All her gates are
de - so - late, her priests sigh, her
vir - gins are af - flict - ed, and she is in


For these things I weep, I weep, mine
bit - ter - ness.
eye runneth down with wa - ter,
Her
ad - versaries are the chief, her e - nemies


For
prosper; for the Lord, the Lord hath af - flict - ed
these things I weep, mine eye runneth
ler,
down with wa - ter,
For the mul - ti - tude -


of her transgressions the Lord, the Lord hath af -
For these things I weep, I weep. For the
flict - ed her I weep. For the
multitude of her transgressions the Lord, the
multitude of 'er transgression the Lord, he



Die Fortschritte, welche durch diese in der königlichen Kapelle Karls des II. gebildeten Meister in der Kunst des Tonsatzes gemacht warden, zeigten in der Folge ihren vortheilhaften Einfluß. Wenn Tudway und Turner, Blow's Schüler, nur zu den Contrapunctisten der zweiten Klasse gehörten, und, wie Christoph Gibbons, die Ausübung der Kunst nur wenig beförderten, so war doch ihre Laufbahn von Purcell's Glanz umgeben *).

*) Dr. Tudway's Talente verriethen sich sehr früh; als Knabe war er schon ein leidlicher Componist; im 19ten Jahre setzte er ein Anthem von beträchtlichem Werth, und im 25sten erhielt er das Baccalaureat der Musik. Daß Dr. Turner auch zu den frühzeitigen Genies gehörte, beweist folgender Umstand. Karl hatte einen Sieg über die Niederländer gewonnen; die Nachricht kam Sonnabends an, und er wünschte für den folgenden Tag ein neues Anthem auf diese Begebenheit. Da kein Meister in so kurzer Zeit die Composition übernehmen wollte, so nahmen Humphrey, Blow und Turner, lauter Kapellknaben, alle ihre jugendlichen Kräfte zusammen, und führten die Arbeit aus. — Dr

Während Composition und Execution fortschritten, blieben auch der Vortrag und das Studium der Theorie nicht zurück. Short directions for the performance of Cathedral Service (d. i. kurze Anweisungen zur Ausführung des Kathedralkirchendienstes) by Ed. Lowe, Oxford 1661, war das erste didaktische musikalische Werk, das nach der unglücklichen Rückkehr des Stuart'schen Hauses erschien. In diesem Buche sind der Ordnung des Kirchendienstes oder der Rotation der Stücke, Verse und Responsorien, Melodieen für die Psalmen und das Te Deum mit der Composition der Litanei von Tallis im Contrapunct, die Seelenmisse von Robert Parsons, und das Veni, Creator, alle in vier Stimmen, beigefügt.

Auf dieß Werk folgte: A Collection of divine services and anthems, usually sung in his Majesty's Chapell, and in all the cathedral and collegiate choirs of England and Ireland, 1664, by James Clifford. Cliffords Buch gehört unter die unterrichtenden Werke, sowohl in Ansehung der Kenntniß, welche die beiden Vorreden mittheilen, als auch wegen der kurzen Anweisung, die es zum Verständniß des mit der Orgel in der St. Paulskirche begleiteten Theiles des Gottesdienstes gibt *).

Gibbons erhielt von Karl, aus Anerkennung seines Verdienstes, durch ein eigenhändiges Schreiben an den Vicekanzler von Oxford, sein Doctordiplom. Die Stärke dieses Meisters war die Orgel. Sein Spiel zeichnete sich damals aus, als der Stil der Orgelmusik in einem uns jetzt kaum begreiflichen Grade verwickelt, gelehrt und kunstreich war.

*) Der Verf. bemerkt am Schlusse, daß die besten Englischen Lehrer der spätern Zeit es bequemer gefunden, die sechs

Im nämlichen Jahr erschien zu London: Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous Joannes Henr. Alstedius; being a compendium of the rudiments of the mathematical and practical part of musick; of which subject not any book is extant in the English tongue. Faithfully translated out of the Latin by John Birchenshaw. Es enthält meist blos trockene Definitionen, die selbst der Erklärung bedürfen, und entspricht der erregten Erwartung nicht. Denn Birchenshaw glaubte, eine leichte Methode erfunden zu haben, nach der man in wenig Monaten 2 bis 7 stimmige Melodieen verfertigen lernen könnte.

Im Jahr 1667 gab Christoph Simpson sein Compendium oder Einleitung in die praktische Musik heraus. Klar und einfach im Stil und ohne große Ansprüche, bewies sich dieß Werkchen nützlich, und erhielt sich lange in verdienter Gunst.

Indessen setzten die gelehrten Arbeiten von Bacon und Kepler, Galileo und Mersenne, Des Cartes und Kircher, die Lehre vom Schall in ein neues Licht, welches durch Lord Keeper North und Lord Brouncher, Narcissus (Bischof von Ferns), Dr. Wallis und Dr. Holder, und durch Newton's durchdringenden Geist, noch weiter und in helleren Strahlen verbreitet wurde. Indeß haben diese Speculationen keine wesentliche Beziehung auf die Kunst selbst.

Sylben der Solmisation auf vier zurückzubringen, indem sie ut, re, mit sol, la vertauschten. Folglich wurden die Töne der Scale und der Veränderungen in England gewöhnlich blos durch mi, fa, sol, la, ausgedrückt.

Seit der Thronbesteigung der Königin Elisabeth gewann die Tonkunst, mit geringen Unterbrechungen, immer mehr an Cultur. Sie beschützte die Kirchenmusik. Karl der I. milderte die Sorge und erleichterte die Arbeiten der Tyrannei mit theatralischen und geistlichen Melodien, und die Frivolität und Zügellosigkeit seines Sohnes ermunterte und pflegte musikalische Talente. Unter der Regirung dieses vorletzten der Stuarte trat der Tonkünstler auf, dessen seltenem Genius wir das folgende Kapitel widmen.

Neuntes Kapitel.

Purcell.

Wenn in der allgemeinen Geschichte einer Kunst ein einzelner Meister durch seinen hohen Werth Epoche macht, so ist es Purcell. Dieser Orpheus Englands glänzte nicht weniger durch die Größe, als durch die Originalität und den Reichthum seiner Einbildungskraft, die in aller ihrer Stärke doch unter der Leitung seiner gründlichen Einsicht und seines richtigen Geschmackes stand. Ihm gingen große und bedeutende Männer vorher; aber sein Genie verdunkelte und überlebte sie alle. Wir lesen gern von Tallis, Gibbons und Blow; aber sprechen mit Antheil von Purcell, und freuen uns seines glänzenden und ausgebreiteten Genies.

Heinr. Purcell, der Sohn von Heinrich und der Neffe von Thomas Purcell, Mitgliedern der königlichen Kapelle, war 1658 geboren. Er hatte das Unglück,

schon im sechsten Jahre seinen Vater zu verlieren. Um diese Zeit war Capt. Cook noch Lehrer der Knaben, und hatte die zweite Klasse derselben seit der Restauration unter sich. In diese wurde wahrscheinlich Purcell aufgenommen, und empfing, wenn diese Voraussetzung richtig ist, von Cook den ersten Unterricht. Im reiferen Alter aber vollendete er unter Dr. Blow seine Studien, die er mit dem größten Eifer betrieb. Als Knabe setzte er verschiedene Anthems, welche damals gesungen wurden, und noch mit Freuden gehört werden. Nach dem Tode des Dr. Christoph Gibbons fand man den achtzehnjährigen Jüngling schon werth, die Organistenstelle dieses trefflichen Meisters an der Westmünsterabtei zu bekleiden. Sechs Jahre später, bei Ed. Lowe's Tode, ward er auch zu einem der Organisten der königlichen Kapelle ernannt.

Wise und Humphrey hatten, nach dem Geschmack des Königs, dem Italiänischen Stil gehuldigt. Ihrem Beispiele, es sey aus Neigung oder aus Klugheit, folgte Purcell bereitwillig und mit Glück *). Carissimi's

*) Es gibt eine Sage (die man ehemals glaubte), daß Maria d'Este von Modena, Jakobs des II. Gemahlin, bei ihrer Ankunft in England ein Italiänisches Musikcorps mitgebracht habe, und Purcell durch persönliche Bekanntschaft mit demselben und durch stete Aufmerksamkeit auf die Musikaufführungen der Italiäner Neigung für den Italiänischen Stil und Vortrag gefaßt habe. Man glaubt dieß jedoch jetzt nicht mehr. Wirklich hatte, lange vor der Ankunft Mariens, Purcell die besten Italiänischen Compositionen studirt, und so weit seinen Stil gebildet, und seinen Geist bereichert, daß blos ein Besuch in Italien seine Ausbildung hätte vollenden, und seine Ideen noch mannichfaltiger und umfassender machen können.

und Cesti's, Colonna's und Graziani's, Bassani's und Stradella's Werke lagen beständig vor ihm, und wurden von seinen Augen studirt, oder von seiner Hand geübt, und während er sie mit Entzücken betrachtete, suchte er ihre Schönheiten nachzuahmen. Indem er aus diesen reichen Quellen schöpfte, nährte er den Keim seines eignen Genies, und die Früchte waren ein edlerer Bau der Harmonie, und eine anmuthigere und ausdrucksvollere Melodie, als man bisher in England gehört hatte.

Schnell und lebhaft empfand er die günstigen Wirkungen des Stils, den er mit so viel Einsicht angenommen hatte, und gab im Jahr 1683 zwölf Sonaten für zwei Violinen und einen Baß für die Orgel oder den Flügel heraus *). Das allgemeine Gepräge dieser

*) In der Vorrede zu diesem Werk äußert er seine Gedanken über die Italiänische Musik. „Der Verf. (sagt er von sich) hat sich treulich einer richtigen Nachahmung der berühmtesten Italiänischen Meister befleißigt, um vornehmlich den Ernst und die Würde dieser Art Musik bei unsern Landsleuten in Umlauf und Ansehen zu bringen, deren Sinn nunmehr wohl anfangen sollte, an der Leichtigkeit und der Balladensängerei unsrer Nachbaren Ueberdruß zu finden. Das Unternehmen, gesteht er, ist kühn und gewagt, da es Componisten und Künstler von höhern Fähigkeiten gibt, die besser, als er, hierzu geschickt sind, welche, wie er wohl hofft, durch diese schwachen Versuche zur rechten Zeit zu einem genaueren Unternehmen werden angereizt und angefeuert werden. Er schämt sich nicht seiner Unkunde in der Italiänischen Sprache; denn das ist das Unglück seiner Erziehung, das man ihm billig nicht zum Fehler anrechnen kann; jedoch glaubt er, dreust versichern zu können, daß er sich nicht in der Kraft der Italiänischen Noten oder in der Eleganz der Italiänischen Compositionen geirrt habe.“

Diesem Werk ist ein vortrefflich gestochenes Bildniß des

Stücke scheint eine Nachahmung der Sonaten Bassani's zu verrathen. Ihre Gänge (Passagen) haben einen starken Anstrich vom Italiänischen Stil. Daß diese Sammlung mit Wärme aufgenommen wurde, kann man daraus schließen, daß der Componist sogleich zur Verfertigung einer ähnlichen bewogen wurde, einer Partie von zehn Sonaten, in vier Stimmen, unter denen eine wegen ihrer Vortrefflichkeit den Namen der goldenen Sonate erhielt.

Purcell, im Chor erzogen, war natürlich der Kirchencomposition ergeben. Seine Antheme waren daher zahlreich. Diese waren so trefflich in ihrer Art (und ihre Art selbst kann fast seine eigene genannt werden), daß sie mit Ergötzen gehört und allgemein gesucht wurden. Eine so fruchtbare Einbildungskraft, eine so tiefe Wissenschaft, und ein so echter Geschmack wurden von der Bühne und von den Freunden der häuslichen Musik nicht übersehen. Er wurde aufgefordert, für das Theater und für die Kammer zu schreiben, und in beiden Fächern fand seine Composition großen Beifall. Seine weltliche Musik übertraf die seiner Vorgänger so sehr, daß sie einen neuen Geist zu athmen und eine neue Sprache zu reden schien. Die Melodieen seiner Lieder verschmelzen sich ganz mit den Versen, zu denen sie gehören. Der Tonkünstler begegnet dem Dichter mit ver-

Verfassers vorgesetzt; aber demjenigen, welches seinen Orpheus Britannicus (nach einem Gemählde Clostermann's) begleitet, so unähnlich, daß der junge Tonkünstler von vier und zwanzig Jahren, und der Componist von sieben und dreißig, zwei verschiedene Personen zu seyn scheinen.

[illegible]ndelt Seele, und belebe seine Verse mit seinem Feuer und Ausdruck*).

Purcell's Genie umfaßte mit gleichem Glück jede Gattung des Tonsatzes. In der Sphäre der Andacht entwickelten seine Fuge, seine Nachahmung und sein einfacher Contrapunct alle und mehr als alle Kunst seiner gelehrtesten Vorgänger in der Kirchenmusik, und offenbarten ein Gefühl und eine Einbildungskraft, welche von der Wärme seines Herzens und der Tiefe seines Geistes zeugten. Er vervollkommnete den angenommenen neuen und ausdrucksvolleren Stil der Italiäner, und machte ihn in gewissem Grade zu seinem eigenen. Seine geistlichen Compositionen beschränkte er nicht mehr auf die bloße Orgelbegleitung, sondern bereicherte und belebte seine Gesangpartituren mit mancherlei Instrumentalstimmen, und brachte durch die gehäufte Masse und Mischung seiner Harmonie und die pikantere und bedeutendere Melodie eine Größe, Stärke und Süßigkeit des Effects hervor, die man bis dahin in England nicht gekannt hatte. Von dem Feuer dieses Tonsetzers belebt, führte das Theaterorchester mit neuer Begeisterung Werke auf, welche die alten Gränzen

*) Dr. Burney sagt von Purcell: „Seine Lieder scheinen Alles zu enthalten, was das Ohr damals nur wünschen oder das Herz fühlen konnte. Mein Vater, der neunzehn Jahre alt war, als Purcell starb, erinnerte sich seiner Person sehr wohl, wie auch der Wirkung, die seine Antheme auf ihn selbst und auf das Publikum machten, als sie zum ersten Mal gehört wurden; und er pflegte zu sagen, daß man auf dreißig Jahre nach Purcells Tode hin keine andre Gesangsmusik anhörte, bis sie denn allein den Lieblingsopernarien Händels Platz machten."

des Instrumentalvortrags verschmähten, während die Melodie der Bühne von seinem schöpferischen Geiste einen lebendigern, verständlichern, und ausdrucksvollern Charakter empfing. In den verschiedenen Gattungen der Kammermusik war er so vortrefflich, daß es seinen Zeitgenossen nicht zur Schande gereichte, von seinem Talent in diesem Fache verdunkelt zu werden. Seine Sonaten und seine Oden, seine Cantaten und seine Gesänge, seine Balladen und seine Catches, erregten die Bewunderung des Kenners und den Beifall jedes Zuhörers.

Unter den verschiedenen Gattungen seiner zahlreichen Werke fordern die geistlichen zuerst unsre kritische Aufmerksamkeit, und unter ihnen hat sein Anthem „Blessed are they that fear the Lord" (Selig sind, die den Herrn fürchten), wegen des besondern Anlasses seiner Entstehung den Vorzug. Im Jahr 1687 ließ Jakob II. wegen der Schwangerschaft seiner Gemahlin am 15. Januar innerhalb zwölf Meilen um London, und am 29. in ganz England öffentliche Dankgebete anstellen. Purcell, der hierbei aufgefordert wurde, theils als einer von den Organisten der Kapelle, noch mehr aber als der erste Tonsetzer Englands, schrieb das obige Anthem, für vier Stimmen mit Instrumenten, welches die höchsten Erwartungen erregte und erfüllte *).

Sein sechsstimmiges Anthem, „O God thou hast cast us out" (O Gott, du hast uns ausgestoßen) erhebt sich durch die glückliche Mischung von Geist, An-

*) Die Originalpartitur desselben von Purcell eigner Hand ist noch vorhanden.

mafs und ausgearbeitetem Contrapunct über die gewöhnlichen Kirchencompositionen. Abgesehen von der in der Fuge und Imitation unvermeidlichen Verwirrung der Worte, ist der Text richtig accentuirt, kräftig ausgedrückt, und mit einer Stärke und Wärme zu Herzen gebracht, wie es blos Purcells Genie zu Gebote stehen konnte. Wenn in seinem achtstimmigen Anthem „O Lord God of hosts!“ (O Gott der Heerschaaren) seine Combinationen bisweilen weniger angenehm, als neu, und wenigre neu, als hart, sind; so werden diese Mängel durch die allgemeine Reinheit der Harmonie, durch die strenge Regelmäßigkeit der Beantwortung der verschiedenen Subjecte, und durch die edle und majestätische Wirkung des Ganzen vergütet *). Einige Theile des Stücks: „Be merciful unto me, o God“ (Gott, sey mir gnädig), wir mögen auf Melodie, Harmonie oder Modulation sehen, können auserlesen genannt werden; und die Composition: They that go down to the sea in ships (die zu Schiffe in die See gehen), bei Gelegenheit, als der König einem furchtbaren Ungewitter zur See auf dem Fubbsjacht entgangen war, verfertigt, offenbart einen weit umfassenden Blick, eine klare Ansicht und ein tiefes Gefühl des erhabenen Gegenstandes, und jede mögliche Herrschaft über die Macht aufeinanderfolgender und gleichzeitiger Töne, um die Empfindungen eines bedrängten und beunruhigten Herzens auszudrücken.

*) Die klärste und unparteilichste allgemeine Beschreibung dieses Anthems ist, daß seiner Mängel so wenig, und seiner Schönheiten so viel sind, daß es zu den schönsten Kirchenstücken dieses oder jedes andern Landes gerechnet werden darf.

In einzelne Bemerkungen über seine zahlreichen Anthems, sein Jubilate, sein Benedictus und seine Messen (Services) eingehen, würde wenig mehr seyn, als Wiederholung des Lobes seiner oben bemerkten Compositionen: doch gibt es besondre und wichtige Gründe, warum wir sein Te Deum nicht ohne nähere Betrachtung vorübergehen dürfen *).

In dieser Composition zeigen sich die Kenntnisse und das Genie eines großen und überlegenen Meisters im vollen Lichte. Den Chor hören: „All, all the earth doth worship thee" (die ganze Erde verehret dich) heißt den äußersten Reichthum der Harmonie empfinden, und vom Gefühl der Andacht tief erfüllt werden **). Das Duett, welches den Cherubim und Seraphim gegeben ist, mit dem mächtig einfallenden Chor: *Heilig*, ist herrlich erfunden; und Harmonie und Melodie in dem

*) Zu diesem großen und ausgedehnten Unternehmen hat man verschiedene Veranlassungen vermuthet. Einige glaubten, Purcell habe sein Te Deum für das Fest der Söhne der Geistlichkeit geschrieben. Dr. Tudway, sein Zeitgenosse und Mitschüler, behauptet, „das Te Deum und Jubilate von H. Purcell, das erste dieser Art (nämlich mit Instrumentalbegleitung), das in England geschrieben worden, sey für die Eröffnung der neuen St Paulskirche bestimmt gewesen; und ob er gleich ihre Vollendung nicht erlebte, so wurde es doch nachher daselbst, als die Königin Anna dahin kam, feierlich aufgeführt." Im Widerspruch dagegen aber meldet der Titel des gedruckten Te Deum und Jubilate (in der Bibliothek der Christkirche zu Oxford), daß diese Stücke für den St. Cäcilientag 1694 von Purcell gesetzt wurden.

**) Der Irrthum, die Worte To thee all angels cry aloud (Zu dir rufen alle Engel laut) als Geschrei der *Betrübniß* zu behandeln, ist Purcell, Händel und jedem Componisten dieser Hymne gemein gewesen; der Tadel kann also nicht Purcell allein treffen.

„Auch der heil. Geist der Tröster“ zeigen Purcells hohe Begeisterung. In der Doppelfuge „Thou art the King of glory (Du bist der König der Herrlichkeit) sind die edlen und erhabenen Gefühle des Componisten mit einem Grade von Einsicht und Entschiedenheit ausgedrückt, welcher den wahren grossen, von der göttlichen Majestät seines Gegenstandes durchdrungenen und entflammten Meister offenbart. Von der Stelle an: Thou sittest at the right hand of God, bis zu: ever world without end, finden wir in der Musik einen fortgehenden ununterbrochenen Wiederhall zu dem Sinn der Sprache, und werden stets an die Wichtigkeit und Hohheit ihres Gegenstandes erinnert *).

In diesen und andern geistlichen Compositionen machte sich Purcell nicht blos Palestrina zu seinem Muster, so wie Händel später gelegentlich zu Purcell hinaufblickte, sondern er kämpfte mit ihm um den Vorzug, und er kämpfte siegreich. Lebhafter in seinen Gefühlen und erhabener in seinen Ideen, als der berühmte Italiäner, übertraf er ihn an Grossartigkeit des Plans

*) Diese edle Composition, welche, wie bemerkt, zum Jahrsfeste der Söhne der Geistlichkeit aufgeführt wurde, kam beständig zur Aufführung seit Purcell's Tode, bis Händels Te Deum auf den Utrechter Frieden 1713 erschien. Von dieser Zeit an bis 1743, als des grossen Teutschen Te Deum für die Schlacht von Dettingen componirt war, wurden beide abwechselnd gebraucht. Die höhere Einsicht und Meisterschaft des letztern Tonsetzers in dem Charakter und der Fähigkeit der musikalischen Instrumente, verbunden mit seinem mächtigen Genie, gaben seinem Dettinger Te Deum eine gebietende Kraft, welche den Erzeugnissen unsers unsterblichen Landsmanns bei gleichen Instrumentalbegleitungen auch nicht gefehlt haben würde.

und an Energie des Ausdrucks. Nichts kann (wie jeder unparteiische Beurtheiler musikalischer Composition bejahen wird) die herrliche Wirkung von Purcell's Te Deum übertreffen. Nichts kann in Palestrina seiner Erhabenheit und Pracht, und seiner Wirkung auf das Gehör und das Gemüth gleichkommen.

Hätte sich selbst das Genie dieses außerordentlichen Tonkünstlers auf die Kirchenmusik beschränkt, so würde er doch unter seinen Landsleuten einzig gewesen seyn. Wie sollen wir daher die Talente gebührend würdigen, die sich mit gleicher Leichtigkeit der Kirche und der Bühne, der Bühne und dem Zimmer anbequemten? Betrachte ich die Mannichfaltigkeit und Ausdehnung, die Gewandtheit und Größe seiner Talente, so sehe ich den unbegränzten Flug und die gebietende Macht eines Shakspearschen Geistes; in wiefern Ausführung mit Hervorbringung verglichen werden kann, erblick' ich einen Garrick zwischen Melpomene und Thalia, von jeder geliebkoset, und beiden zulächelnd.

Die erste Probe von Purcell's Geschicklichkeit in der Theatercomposition wurde privatim gegeben. Josiah Priest, ein berühmter Tanzmeister, ein Balletcomponist, und Lehrer einer Pensionsanstalt in Leicesterfields, hatte Tate gewonnen, ein kleines Drama, Dido und Aeneas, zur Aufführung seiner Schüler zu schreiben, und Purcell vermocht, die Musik dazu zu setzen. Dieser war damals kaum neunzehn Jahre alt; aber sein Antheil an diesem opernmäßigen Stück war mit so viel lebhafter Fantasie und reifem Urtheil bezeichnet, daß die Zuhörer mit Bewunderung erfüllt wurden, und die Com-

position jedem andern damaligen Tonsetzer in England Ehre gemacht haben würde. Diese Privatvorstellung führte zu einem öffentlichen Beweise seiner dramatischen Musikfähigkeiten. Banister und Locke waren damals im Besitz der Bühne; der eine, berühmt durch seine Musik zu Dr. Davenant's Oper, Circe, und der andre durch seine Chöre und Recitative zu einer neuen Modification von Shakspeare's Macbeth; aber der Ruf der Musik zu Dido und Aeneas zog die Aufmerksamkeit der Bühnendirectoren auf Purcell, und, von seinem Freunde Priest beredet, gab er ihren Vorschlägen Gehör.

Hier öffnete sich seinem zum freiesten Fluge fähigen Geiste ein neues und weites Feld, und er versuchte sich nun auf mannichfaltige Art.

Das öffentliche Drama, das sein Genie schmückte, war Theodosius oder die Gewalt der Liebe, von Nathaniel Lee geschrieben. Nachher componirte er Drydens König Arthur. Sein drittes Werk war Diocletian oder die Prophetin, eine Oper von Betterton, abgeändert von Beaumont und Fletcher.*)

Hierauf folgte the fairy Queen (die Feenkönigin),

*) In der Zueignung der Partitur von Dioclesian or the Prophetess (herausg. 1691) an Karl Herzog von Somerset, sagt der Componist: „die Musik ist noch in ihrer Minderjährigkeit, ein heranwachsendes Kind, das Hoffnung auf die Zukunft in England geben kann, wenn die Meister derselben mehr Aufmunterung finden werden:" und „sie lernt nunmehr Italiänisch, welches der beste Lehrer ist, und studirt ein wenig Französische Melodie, um mehr Munterkeit und Artigkeit zu erhalten."

eine Oper, aus Shakspeare's Sommernachtstraum bearbeitet. Außer dieser componirte er (wie aus seinem Orpheus Britannicus oder seiner nachgelassenen Sammlung, und einem andern von seiner Witwe gesammelten Werk erhellt) die Musik zu Timon of Athens, Bonduca, The Libertine, The Tempest (nach Dryden's Bearbeitung), und D'Urfey's Don Quixote. Zur Musik dieser Dramen sind noch hinzu zu fügen: die Ouvertüren und Arien in den Lustspielen The Indian Queen, und The married beau, von Crowne; The old bachelor, Amphitryon, Double dealer, und Virtuous wife; und in den Trauerspielen: the Princess of Persia, von Elkanah Settle, the Gordian knot untied; Abdelazor oder the Moor's revenge, von Mistreß Behn; und Bonduca, von Beaumont und Fletcher *).

Das Uebrige von Purcell's gedruckten Compositionen sind hauptsächlich nachgelassene Werke, von der Witwe herausgegeben, bestehend in einer Sammlung von Ayres (Stücken oder Liedern), zehn Sonaten, Lectionen für den Flügel, dem Orpheus Britannicus in zwei Büchern; Rundgesängen (rounds), einzelnen Gesängen, Balladen, mehrstimmigen Gesängen und Catches, Sonntagshymnen, und vier Anthemen in der Harmonia sacra.

In diesem Verzeichniß entdecken wir den weiten Umfang seiner Einbildungskraft. Kein Gegenstand war zu

*) In diesem Drama finden wir seine beliebte Musik von „Britons, strike home," und „To arms," für vier Stimmen.

leicht, oder zu würdevoll, zu heiter oder zu zierlich, zu munter oder zu erhaben, für die Größe seines Genies. In seinem Te Deum erhebt er sich zur heiligen Begeisterung. In seinen Kanons und Rundgesängen (catches and rounds) läßt er sich zum Scherz und zur Fröhlichkeit herab. Von diesen letztern trefflichen Compositionen wurden viele fast zu derselben Zeit geschrieben und gesungen *).

Ob sich Purcell gleich bisweilen zu Vertraulichkeiten unter seiner Würde, als Mann von Wissenschaft und Genie, herabließ, so hatte er doch viele ausgezeichnete und ehrenvolle Verbindungen **). Der Lord Keeper North, Lady Howard, und Andre von ihrem Range waren seine persönlichen Freunde.

*) Eine Anekdote, die mit diesem Theil von Purcell's Arbeiten zusammenhängt, war dem Ritter John Hawkins von einem Freunde mitgetheilt, und von diesem Geschichtschreiber der Wiederholung werth geachtet worden.

„Der ehrwürdige Unterdechant Gostling, der die Viole da Gamba spielte, sagt Hawkins, fühlte eben so viel Vergnügen, als Purcell Misvergnügen bei den Tönen dieses Instruments. Der Componist, um einem kleinen Widerwillen Genüge zu thun, bewog einen gewissen Dichterling folgendes spöttische Lobgedicht auf die Viole zu schreiben, das er in Form eines Rundgesanges (round) für drei Stimmen componirte:

Of all the instruments that are,
None with the viol can compare:
Mark how the strings their order keep,
With a whet, whet, whet, and a sweep, sweep, sweep;
But above all this abounds,
With a zingle, zingle, zing, and a zit, zan, zounds.

**) Unter seinen am wenigsten würdigen lustigen Gesellschaftern war der berühmte lyrische Dichter und Humorist, Libertin und Bonvivant, Tom Brown.

Von Purcell's Geschicklichkeit auf der Orgel ist jetzt wenig bekannt, und dieß Wenige hat keinen bessern Grund, als folgende launige lateinische Verse von Tomlinson, welche ein Musiker, Lenton, in Form eines Catch in Musik setzte.

Galli marita, par tritico seges,
Praenomen est ejus, dat chromati leges;
Intrat cognomen blanditiis Cati,
Exit eremi in Aedibus stati.
Expertum effectum omnes admirentur.
Quid merent poetae? ut bene calcentur.

Uebersetzung,
componirt von Lenton.

A mate to a cock, and corn tall as wheat,
Is his christian name, who in musick 's compleat:
His surname begins with the grace of a cat,
And concludes with the house of a hermit; note that
His skill and performance each auditor wins,
But the poet deserves a good kick on the shins.

Purcell starb am 21. November 1695 von einer Erkältung, die er, wie man gewöhnlich glaubt, durch zu langes Aufgehaltenwerden an seiner Thüre bei später Zurückkunft in der Nacht sich zugezogen hatte; wahrscheinlich aber war die Ursache seiner zu frühzeitigen Auflösung, im sieben und dreißigsten Jahre, eine von zu freiem und unregelmäßigem Leben entstandene Schwindsucht. Er wurde in der Westmünsterabtei begraben. Auf einer an einer Säule befestigten Tafel, wo ehemals die Orgel stand, liest man folgende eben so geschmackvolle, als einfache und wahre Inschrift, die von Dryden verfaßt seyn soll:

Here lyes
Henry Purcell, Esq.;
Who left this life
And is gone to that blessed place,
Where only his harmony can be exceeded.
Obiit 21 mo die Novembris
Anno Aetatis suae 37 mo,
Annoque Domini 1695.

(Teutsch: Hier liegt Heinrich Purcell, Esquire, der dieses Leben verließ, und in jenen seligen Ort gegangen ist, wo allein seine Harmonie übertroffen werden kann. Er starb am 21. Novemb. im 37. Jahre seines Alters, 1695.)

Auf einem flachen Steine über seinem Grabe stand eine nun verwischte Lobrede auf ihn, in folgenden Lateinischen Versen:

Plaudite, felices superi, tanto hospite; nostris
Praefuerat, vestris additur ille choris:
Invidia nec vobis Purcellum terra reposcat,
Questa decus seculi, deliciasque breves
Tam cito decessisse, modos cui singula debet
Musa, profana suos, religiosa suos.
Vivit Io et vivat, dum vicina organa spirant,
Dumque colet numeris turba canora Deum.

Purcell's Wohnhaus war im St. Annen-Gäßchen, Westminster, südlich an der Tothillstraße, und stand zu einer Zeit in besonderm Ansehen.

Von Purcell's Kindern hat man nur eines entdeckt, Eduard, welcher musikalisch erzogen war, und 1726

Organist der St. Margarethenkirche in Westmünster, und wenige Jahre später zu St. Clemens in London ward, in welcher letzten Stelle ihm sein Sohn Heinrich nachfolgte, und welche nachher von dem gelehrten und sehr genievollen Jonathan Battishill bekleidet wurde, dem Musiklehrer des Verfassers dieser Geschichte. Der große Heinrich Purcell hatte zwei Brüder, Eduard und Daniel. Auf den letztern, als Tonkünstler, werden wir nächstens zurückkommen.

Der frühe Tod jenes herrlichen Meisters wurde von allen Freunden der Musik, sie mochten diese Kunst berufsmäßig üben oder nicht, tief und herzlich beklagt. Seine Witwe und seine Freunde, die seinem Ruhm ein bleibendes Denkmal zu stiften wünschten, wählten viele von seinen ersten und gefälligsten Gesängen, Duetten, u. d. gl. aus, und gaben mit Hülfe einer freigebigen Subskripzion im Jahr 1698 das weit berühmte Werk Orpheus Britannicus, mit einer Zueignung an seine Freundin und Gönnerin, Lady Elisabeth Howard, heraus, nebst empfehlenden Versen (deren sein Verdienst wenig bedurfte) von Dryden, seinem Bruder Daniel, J. Talbot (am Trinitätscollegium zu Cambridge), Heinr. Hall (Organisten zu Hereford) und andern. Diese erste Ausgabe eines Werks, das von den Musikern noch begierig gesucht wird, und dessen Inhalt wahren Kennern immer Freude machen muß, wurde zu eilig bewerkstelligt, um vollkommen zu seyn; aber vier Jahre nachher erschien eine zweite, und auch ein andrer Band, von Playford herausgegeben. Sie ist dem Lord Charles Hallifax gewidmet, und enthält Gesänge aus the fairy

Queen, and the Indian Queen, Geburtstags-Oden, jenen edlen Gesang „Genius of England" und andere Gelegenheitscompositionen. Der Gesang, Genius of England, hat eine Begleitung für die Trompete, ein Umstand, der mich zu bemerken veranlaßt, daß Purcell der erste Englische Musikus war, der Gesänge mit Begleitungen dieses Instruments setzte *).

Die auf lange Zeit nach seinem Tode beliebtesten Arien und Duette Purcells waren: „Celia has a thousand charms;" „You twice ten thousand deities;" „Two daughters of this aged stream;" „Fairest isle, all isles excelling;" „Tell me why, my charming fair;" „From rosie bow'rs;" „When Mira sings;" „Lost is my quiet;" „Celebrate this festival;" „I'll sail upon the Dog-star;" „Mad Bess;" „Blow, Boreas, blow;" „Let Caesar and Urania live;" „I attempt from love's sickness," und „Let the dreadful engines," der letzte Gesang im ersten Bande des Orpheus Britannicus. Diesen kann man noch verschiedene Compositionen im zweiten Bande beifügen: „Ah cruel nymph;" „Crown the altar;" „May the God of Wit inspire;" „Thus the gloomy world" und viele andre. In den meisten derselben sind die Worte trefflich ausgedrückt; die Melodie und Modulation streben immer höher, als blos dem äußern Sinn zu gefallen, sind gleichförmig voll Empfindung, und bald

*) Es ist bemerkenswerth, daß Purcell mit den Eigenschaften der Violine wenig bekannt gewesen zu seyn scheint. Es finden sich bei ihm nur wenig Beispiele von seiner freien oder gewandten Anwendung dieses schönen Instruments.

prächtig, bald anmuthig, oder beides zugleich. Und wird der Gegenstand Feuer und Lebhaftigkeit fordert, welche sein eigenthümlicher Geist mit einer Energie hervor, und entflammt so, daß keine Apathie im Zuhörer widerstehen kann. In seinen Duetten und Terzetten sind [illegible] eine Verwebung und Führung der Stimmen, die nur dem wahren durch gründliche Wissenschaft geleiteten Genie möglich ist.

Um das Maaß von Purcell's bewundernswürdigen Talenten gehörig zu schätzen, ist es vor Allem nöthig, zu bedenken, daß er weder aus seinem Vaterlande reiste, noch ein beträchtliches Alter erreichte, noch auswärts die vorzüglichen Tonkünstler und Virtuosen hörte, noch von ihrer Ankunft und ihren Leistungen in England Zeuge war. Es ziemt uns nicht so wohl, unsre Ideen von seinem Genie durch das, was er wirklich vollendete, zu beschränken, als vielmehr darüber hinaus zu erweitern; bis zu derjenigen Höhe, welche er unter den Vortheilen eines weitern Feldes der Erfahrung und bei einem längern Leben, nothwendig erreicht haben würde. Wäre es blos um die Sache unsers Nationalgeschmacks und unsrer National-Ehre zu thun, so müßte ich schon mit Dr. Burney bedauern, daß Gibbons, Humphrey und Purcell nicht mit einem hinreichend langen Leben beglückt waren, um ihre großen Fähigkeiten in allen verschiedenen Zweigen ihrer Kunst in vollem Maaße auszubreiten *). Was Purcell betrifft, so überstieg sein Genie nicht nur seine Jahre, sondern anticipirte die Vortreff-

*) Orlando Gibbons starb im 44sten, Pelham Humphrey im 27sten, und Heinr. Purcell im 37sten Jahre.

[illegible] Seine Melodieen sind so gefällig, frei und blühend, daß sie den Glauben erregen könnten, die Sänger jener Zeit hätten schon bedeutende Fertigkeit im Vortrage besessen; aber die Sache verhielt sich ganz anders. Erst seit der Einführung der Italiänischen Oper in England lernte man die Fähigkeit der Stimme im Singen kennen. Ein schönes portamento, das sostenuto, das crescendo, das diminuendo, der Triller, der Doppelschlag und viele Verzierungen und Manieren im Ausdruck, die den neuern Virtuosen geläufig sind, waren den Sängern seiner Zeit unbekannt *). Purcell hatte daher gegen furchtbare Hindernisse zu kämpfen; und wenn es gleich unmöglich ist, sich zu wundern, daß er nicht mehr bewirkte, so wird man doch immer erstaunen, daß er so viel leistete.

Unter den wärmsten Bewunderern Purcell's war unser großer Dryden. Sein Alexandersfest soll mit der Absicht geschrieben worden seyn, von seinem Lieblingscomponisten in Musik gesetzt zu werden. Warum dieß nicht geschah, leuchtet nicht ein. Der Grund, den man angibt, ist unbefriedigend, und unwahrscheinlich.

*) Daher kommt es, daß wir in vielen Gesängen Purcells die Verzierungen oder Manieren vom Componisten als einen Theil der Composition ausgeschrieben finden. Darüber dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir bedenken, daß zu seiner Zeit eine leidliche Stimme und die Kenntniß der Anfangsgründe der Musik zu einem schönen Sänger hinreichten. Unter dem öffentlichen Sängerpersonal jener Periode waren die vorzüglichsten Mr. James Bowen, Mr. Harris, Mr. Freemann, Mr. Pate, Mr. Damascene, Mr. Woodson, Mr. Turner, und Mr. Bouchier; Mistreß Mary Davis, Miß Shore (nachherige Mistreß Cibber), Mrs. Croß, Miß Champion, und Mrs. Ann Bracegirdle.

Er, der seine Talente würdig fand, für die heilige Erhabenheit des Te Deum in Thätigkeit gesetzt zu werden, würde sich auch nicht gescheut haben, sie der Ent-gle eines weltlichen Gedichts zu widmen.

Dryden setzte seinem Freunde im Tode jene Grabschrift, und besang im Leben sein Genie mit dem wärmsten Lobe. So lesen wir z. B.

Sometimes a hero in an age appears,
But scarce a Purcell in a thousand years.
(In hundert Jahren tritt ein Held bisweilen auf,
Allein in tausenden ein Purcell kaum.)

oder:

The heav'nly choir, who heard his notes from high,
Let down the scale of musick from the sky;
They handed him along;
And all the way he taught, and all the way they sung.
(Der Engel Chor hört' oben seine Lieder,
Und ließ der Tonkunst Leiter von dem Himmel nieder;
Sie führten ihn hinauf; den ganzen Weg entlang
Ertönte seine Lehr' und ihr Gesang.)

Man sehe die Ode on the Death of Purcell, von Dr. Blow in Musik gesetzt.

Heinrich Purcell's Werke sind zu allgemein bekannt oder zu leicht zu haben *), als daß Proben seines Geschmacks oder Stils hier nöthig wären; aber Compositionen von seinem Vater und Onkel werden als Curiositäten interessant seyn.

*) Leider ist das in Teutschland nicht der Fall, wo man sie, so viel ich weiß, höchstens dem Namen nach kennt. A. d. U.

Dreistimmiger Gesang von Heinr. Purcell's Vater.




beau - ty flings such flow' - ry smiling
beau - ty flings such flow' - ry smiling
beau - ty flings such flow' - ry smiling
charms would con - quer kings.
charms would con - quer kings.
charms would con - quer kings.

Gesang von Thomas Purcell, dem Onkel des berühmten Heinrich.



Zehntes Kapitel.

Allgemeiner Zustand der Musik von Purcell's Zeit an, bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Um Purcell's Kunstfähigkeiten, die zu ihrer Zeit ohne gleiche waren, besser zu würdigen, ist auf den früheren Zustand der musikalischen Execution Rücksicht genommen worden. Der Gesang war geistlos und ungeschmeidig; das Instrumentenspiel schwerfällig, steif, und schwach; und selbst die Violine war noch in ihrem besten und natürlichsten Gebiete ein Fremdling. Zur Zeit Karls des II. gehörten ihre Eigenschaften und Kräfte, unerprobt durch öffentliche Concerte (eine geschmackvolle und geistreiche Unterhaltung, die wenigstens in England noch nicht veranstaltet war), und durch den Gebrauch der Violen von der Kammermusik ausgeschlossen, zu den unbekannten Quellen des musikalischen Genusses. Erst seit der Ankunft Cambert's, eines Französischen Tonkünstlers und des Vorgängers von Lulli an der Oper zu Paris, nahm die Violine ihren gehörigen Platz selbst bei Hofmusik ein *). Gegen das Ende der Regirung Karls

*) Die erste Einführung der Violine und ihrer verwandten Instrumente verdankten die Engländer unstreitig unmittelbar den Franzosen, und mittelbar den Italiänern, aus deren Concertsälen sie an den Französischen Hof kamen. Karl, der während der Regirung Oliver Cromwells eine beträchtliche Zeit in Frankreich zubrachte, kam eben so gebildet in ausländischem Geschmack, als in ausländischer Politik, nach England zurück, und führte, zur Nachahmung Ludwigs des XIV. ein Orchester von Violinen, Bratschen und Bässen ein, womit er den Gebrauch der alten Violen, Lauten und Cornets verbannte.

des II. fing der wahre Charakter und die Fähigkeit der Violine an, verstanden und gefühlt zu werden. Durch ihre eigenen grossen Vorzüge wurde zu ihren Gunsten eine allgemeine Leidenschaft erregt, die nicht wenig durch das zunehmende Uebergewicht Italiänischer Musik erhöht wurde, deren Stile und Genius ihre Geschmeidigkeit, ihre Intonation und ihr Ausdruck so vollkommen angemessen waren.

In seinen handschriftlichen Memoirs sagt Mr. North, daß der Verfall der Französischen Musik und die Begünstigung der Italiänischen allmählich entstanden, und die günstige Aufnahme der letztern durch die Ankunft des Nicola Mattheis, eines trefflichen Musikers und ausgezeichneten Violinisten, veranlaßt wurde. Die Wahrheit ist, daß der Fleiß, womit die Tonkunst in den meisten Ländern Europa's, besonders in Italien, im siebzehnten Jahrhunderte angebaut wurde, in ihr eine allmähliche Revolution hervorbrachte, welche der Freiheit der Menschenstimme und der Thätigkeit der Instrumente höchst günstig war. Die Sophistik der Fugen und Kanons hörte auf, die einfache, aber verständliche Sprache empfindungsvoller Solos auszuschließen; der einfache Hauch der Natur, begleitet von den erläuternden Schwingungen des Violoncellos, oder des Generalbasses der Tasteninstrumente, bezauberte das Ohr, sprach zum Herzen, und erweckte in den Zuhörern das Pathos und den Enthusiasmus, das Gefühl und das Feuer des Componisten *). Der gelehrte Doni

*) Man schreibt gewöhnlich dem Lodovico Viadana die

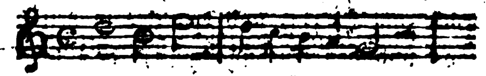
war ein wahrer Vertheidiger des Recitatives und der Melodie einer einfachen Singstimme gewesen; und der Geschmack, den er leidenschaftlich begünstigte, wurde nun eben so eifrig aufgemuntert.

Dennoch darf man nicht glauben, daß der verwickelte Bau des vielstimmigen Tonsatzes vernachlässigt wurde. Zu Rom bewiesen Francesco Soriano, sein Schüler Michael Romano *), Pietro Francesco Valentini, Francesco Foggia (Paolo Agostini's Schüler), und die gründlichen Harmonisten, Gregorio Allegri und Orazio Benevoli, eine große Einsicht in dieser Art des Contrapuncts **);

Erfindung des bezifferten Generalbasses zu, der dieselbe um 1651 eingeführt haben soll.

*) Michael Romano war Verfasser eines kanonischen Werkes (Venedig, 1615) mit dem Titel: Musica vaga et artificiosa, enthaltend motetti con oblighi e canoni diversi, sowohl für die, welche an der Aufführung solcher gelehrter Musik Vergnügen haben, als für die, welche sie zu ihrem Studium machen. Aus einer langen Vorrede, die einen Abriß seines Lebens enthält, erfahren wir, daß er, ehe er dieß Werk schrieb, viel Umgang mit den bedeutendsten Tonkünstlern und Kanonisten seiner Zeit hatte, wie Gio. Gabrielli, und Gio. Croce aus Chioggia.

**) Francesco Turini, Organist der Domkirche zu Brescia um 1656, gab viele gelehrte Compositionen für die Kirche und Kammer heraus. In einer seiner Messen finden wir einen Kanon, dessen Subject Händel Note für Note in einer seiner Instrumentalfugen aufnahm:



Der neue Timotheus wußte jedoch seinen Raub zu verschönern. Sein Scharfsinn entdeckte die Empfänglichkeit desselben für ein Contrasubject, und machte sich dieß zu Nutze.

Zu diesen Meistern, unter welchen Allegri sich hervorragte, sind noch zu rechnen der gelehrte Theorist Stefano Bernardi, Ercole Bernabei (Benevoli's würdiger Schüler), und sein Sohn Giuseppe Ant. Bernabei, der seines Vaters noch würdiger war. Obgleich Madrigale in der öffentlichen Gunst zu sinken anfingen, so machten sie doch nur langsam, und mit Widerstand, der Herrschaft der nicht mit Harmonie begleiteten Arie (unharmonized air) im Theater und im Zimmer Platz. Noch warben Viele um Ruhm in dieser Compositionsgattung; und konnten sich unter ihrer Zahl der gelehrten, wiewohl trocknen, Componisten Tomaso Pecci, Aless. Grandi, Sigismondo d'India, Pomponio Nenna, Cavalier Tarquinio Merula, Pallavicini, des etwas geistreichern und interessantern Dominichino Mazzocchi, des geschmackvollen Stradella, des höchst kunstreichen Alessandro Scarlatti, des talentvollen Bononcini, und des gelehrten Lotti, Perti und Caldara rühmen, deren Verdienste in einem folgenden Kapitel gewürdigt werden sollen.

Obgleich in England die neuern Instrumente an die Stelle der alten, an Wirkung ärmern, getreten waren; so war doch bloße Instrumentalmusik sehr selten, und man kann kaum sagen, daß sie daselbst bis zum Anfange des achtzehnten Jahrhunderts im Gange war. Die Singstimme wurde noch gelegentlich mit Lauten und Guitarren begleitet, und blos in der Kirche und zur Feier öffentlicher Feste wurden Violinen regelmäßig angewandt. Allein, während in Ita-

sten die vorzüglichern Saiteninstrumente cultivirt wurden, folgte Teutschland in der Verbesserung der Blasinstrumente, und unter einer Menge trefflicher Künstler haben die beiden Besozzi [von Italiänischer Abkunft] die Hobbe und das Fagott zu sehr grosser Vollkommenheit gebracht *). Teutschland konnte sich des Fortschrittes auf der Orgel in vielen berühmten Meistern rühmen, deren geschickte und gelehrte Ausführung sich sowohl im gefälligen und leichten, als im ernsten und großen Stil zeigte. In der That wurde die Orgel um diese Zeit mit dem größten Erfolg in den meisten Ländern Europa's behandelt. Bei den Italiänern lebte der kunstreiche Stil des großen Frescobaldi (geb. zu Ferrara 1591) wieder auf. Die beiden Pasquini (Vater und Sohn), Gasparini, Zipoli (auch Corrette genannt), Domenico Scarlatti, Domenico Alberti aus Venedig, und Pietro Dom. Paradies aus Neapel, gaben den Tasteninstrumenten neue Kraft und Schönheit, und brachten sie in höhere Gunst und allgemeineres Ansehen.

In der Mitte dieses Jahrhunderts erhob sich ein schönes Genie in der Person des bewunderten Agostino Steffani.

Dieser berühmte Tonkünstler, ein Schüler des ältern Bernabei, war 1655 zu Castelfranco im Venezianí-

*) Der Verf. scheint die aus Parma gebürtigen 4 Brüder Besozzi, von denen sich drei auf der Hoboe und einer auf dem Fagott auszeichneten, für Teutsche zu halten. Nur einer, so wie sein Sohn, stand um 1756 an der Dresdener Kapelle; die andern waren in Turin, und einer seit 1765 in Französischem Dienst. A. d. U.

[illegible] geboren. In der Jugend sang er im Chor der St. Markuskirche zu Venedig. Ueber seine Familie und Herkunft weiß man nichts Gewisses *). Seine schöne Stimme und die Zeichen seines Genies zogen einen teutschen Grafen so an, als er ihn bei dem Carneval hörte, daß er seine Entlassung aus dem Chor bewirkte, und ihn mit sich nach München nahm, wo er unter dem Kapellmeister Bernabei musikalischen Unterricht, und außerdem auch so viel literarische und theologische Bildung erhielt, um für den Priesterstand geschickt zu seyn. Nachdem er ordinirt worden, war er allgemein unter dem Titel Abt bekannt, und behielt diese Auszeichnung, bis er Bischof von Spiga ward. Nebst der schönen Literatur widmete er sich seiner Lieblingskunst, und lieferte schon in einem Alter von neunzehn Jahren in mancherlei Missen, Motetten und Hymnen, Kyrie und Magnificat, die Früchte seiner musikalischen Studien. Die gelegentliche Aufführung derselben in der Münchener Kapelle verschaffte ihm ein hohes Ansehen. Unter seinen Bewunderern war Ernst August, Herzog von Braunschweig, Vater Georg des I., keiner der geringsten. Ein leidenschaftlicher Freund der Musik, und voll Gefühl für Steffani's außerordentliche Fähigkeiten, nahm er ihn unter seinen besondern Schutz, und obgleich selbst Protestant, lud er den berühmten Katholiken an seinen Hof nach Hanover, und machte ihn zum Director seiner Kammermusik und der Oper, einer Art Unterhaltung,

*) Händel erklärte, seinen Landsleuten entgegen, die Steffani für einen Teutschen hielten, dem Sir John Hawkins, daß [illegible], mit dem er in persönlicher Freundschaft stand, zu Castelfranco geboren war.

die erst neuerlich in Teutschland eingeführt und aufgemuntert worden war *).

Obgleich Steffani's frühere Compositionen hauptsächlich geistlich waren, so beschränkte er sich doch, nachdem er sich in Teutschland niedergelassen, auf die weltliche Gattung, und schrieb zwischen den Jahren 1695 und 1699 für den Hanöverischen Hof eine Menge Opern. Seine erste war Alessandro; hierauf folgten Orlando, Enrico, Alcide, Alcibiade, Atalanta, Il trionfo del fato, und le rivali concordi, welche nachher aus dem Italiänischen Teutsch übersetzt zu Hamburg aufgeführt wurden. Außer seinen beliebten Sonaten (für 2 Violinen, Alt und Generalbaß. München 1685) schrieb er eine Abhandlung (Amsterdam, 1695) della certezza dei principii della Musica (von der Gewißheit der Grundsätze der Musik), worin er von der musikalischen Nachahmung und dem musikalischen Ausdrucke nicht weniger philosophisch, als mathematisch, handelt. Dieß Werk wurde mit der verdienten Achtung aufgenommen und ins Teutsche übersetzt, und erhielt in dieser Sprache bald acht Ausgaben. Aber die Producte, auf die sein

*) Aus diesem letztern Amte hatte Steffani mehr Verdruß, als Vergnügen. Die Unaufmerksamkeit oder Unwissenheit der Spielenden entstellte die Schönheit seiner Compositionen, und ihre Uneinigkeit stieg zu einer Höhe, die seinem Ansehen trotzte, und oft die Erwartungen des zahlreichsten und angesehensten Publikums täuschte. Der Sohn des Kurfürsten glaubte durch seinen Rang und seine Einsichten dieß dramatische Corps besser regiren zu können, und übernahm einige Zeit die Direction, gab sie aber bald wieder auf, mit der Aeußerung, er könne leichter eine Armee von 50,000 Mann commandiren, als eine einzige Operngesellschaft.

Ruhm als Tonsetzer sich am besten gründet, sind seine Gesangduetten, die ein bleibendes Muster der Schönheit und Vortrefflichkeit abgeben *). Händel bewunderte, erhob und ahmte nach diese schönsten Erzeugnisse des reifen Geschmacks und gebildeten Genies, einnehmend in ihrer Melodie, abwechselnd in ihren Modulationen, und kunstreich und gelungen in ihrer allgemeinen Anordnung und Ausführung. Im Jahr 1708 gab Steffani zu Gunsten Händels die Direction des kurfürstlichen Orchesters auf, und 1714 ward er zum Präsidenten der Akademie alter Musik zu London erwählt. Fünf Jahre drauf besuchte er sein Vaterland und seine Verwandten, kam aber 1730 nach Hanover zurück, von wo ihn bald Privatangelegenheiten nach Frankfurt am Main riefen. Hier ward er krank, und starb nach wenig Tagen, die ihn inne hielten, im achtzigsten Jahre seines Alters.

Die musikalischen Geschichtschreiber haben sich nicht begnügt, Steffani nach seinen Verdiensten in der Composition zu schildern. Sie stellen ihn in dem dreifachen Charakter als Tonkünstler, Gelehrten und Staatsmann dar. Die schöne Literatur, Philosophie und Politik, die blühenden Gegenden der feinen Unterhaltung, und das reiche Gebiet der öffentlichen Geschäfte, waren sei-

*) Es ist nicht wenig wahrscheinlich, daß er diese Gattung der Composition vorzog, und eifriger, als jede andre, studirte, aus dem besten aller möglichen Grunde, — um dem Geschmack der Hofdamen zu gefallen. Ein Gedanke, der durch den Umstand bestätigt wird, daß die vom Marquis Ariberti, Grafen Palmieri, Abbé Guidi, Hrn. Averara, und Abbé Ortensio Mauro gedichteten Texte ganz verliebten Inhalts sind.

ner Thätigkeit und seinen ausgebreiteten Talenten gleich bekannt und geläufig. Er verrichtete die Pflichten und empfing die Ehrenbezeugungen eines Staatsministers, und erhob dadurch den Charakter und die Ansprüche seines ursprünglichen Berufs *). Als Unterhändler an fremden Höfen hatte er unter andern den Auftrag, mit den Kabinettern von Wien und Regensburg zu einem Entwurf mitzuwirken, das Herzogthum Braunschweig-Lüneburg zu einem Kurfürstenthum zu erheben. Der glückliche Erfolg in dem Maaße, wodurch das Gleichgewicht zwischen dem Hause Oestreich und seinen Nachbarn erhalten wurde, mußte ihn des letztern Gunst empfehlen, und der dankbare Kaiser wies ihm eine jährliche Pension von 1600 Reichsthalern an, während ihn der Papst Innocenz der XI. mit dem Titel eines Bischofs von Spiga beehrte.

Obgleich Steffani in den männlichen Jahren eine sehr schwache Stimme hatte, so war doch seine Manier so rein, bestimmt und ausdrucksvoll, als kaum bei den berühmtesten Sängern. Er war klein von Person und von zartem Körperbau; aber sein Benehmen war voll

*) In Widerlegung des, von Sextus Empirikus in seiner Schrift wider die Mathematiker, und von Cornelius Agrippa in seiner von der Ungewißheit und Eitelkeit aller Wissenschaften, aufgestellten Zweifels, ob die Regeln der Musik einen Grund in der Natur haben (eines von Antimo Liberati erneuerten Zweifels), beweist Steffani sowohl seine musikalische Wissenschaft, als literarische Gelehrsamkeit in reichem Maaße. Man sehe seine Reihe Briefe, betitelt: Quanta certezza abbia da suoi principii la musica.

Würde und Anmuth, und machte seinen Umgang angenehm und interessant.

Wir haben der ausgezeichneten Duetten Steffani's gedacht, und bemerken nun, daß diese Art Gesangcompositionen um diese Zeit sehr beliebt gewesen zu seyn scheint. Die Duetten von Carlo Maria Dolce, welche 1720 erschienen, fanden sehr verdienten Beifall, und wurden nur durch die noch trefflicheren Stücke dieser Art von dem hochberühmten Francesco Durante verdrängt. Die Duetten dieses großen Harmonisten und sehr geschmackvollen und genialen Tonsetzers waren eine lange Zeit hindurch die herrschenden Lieblingsstücke der ersten Sänger. Er war (seit 1715) viele Jahre hindurch Kapellmeister des Conservatoriums von St. Onofrio zu Neapel und hatte die Ehre, unter seine Schüler den pathetischen Pergolese, den geschmackvollen Terradellas, den belebten Piccini und zierlichen Sacchini, den ausdrucksvollen Guglielmi und einschmeichelnden Paesiello zu zählen *). Durante's Duetten sind meistens auf einfache Melodieen seines Lehrers

*) Auch Traetta. In Reichardt's Kunstmagazin (Berlin 1782) I. Bd. S. 132—135 findet sich ein Duett von Durante für Sopran und Alt mit beziffertem Baß: „Andate, oh miei sospiri — nebst einigen Bemerkungen über den großen Meister.“ Außer den vielen Cantaten, Messen und Motetten, die D. componirt hat (sagt R.), schätzt man in Italien ganz vorzüglich seine Duetten, zu denen er Melodieen und Themata von Scarlatti nahm. Es ist wahr, wenn man diese Duetten nicht als leidenschaftliche dialogirte Stücke, sondern nur von Seiten des einzelnen Ausdrucks und vorzüglich von Seiten der Reinheit der Harmonie, der mannichfaltigen und doch meist immer sanften Modulationen betrachtet, so muß man sie für Meisterstücke halten.“ A. d. U.

Alessandro Scarlatti gebauet. Die ausnehmende Fantasie dieses gebildeten Cantatencomponisten, verbunden mit der kunstvollen Meisterschaft seines gelehrten Schülers, bildete so Duetten oder vielmehr Dialogen, deren Wirkungen so bezaubernd waren, daß sie Sacchini selten hörte oder las, ohne die Noten zu küssen.

Während Vocalmusik in ihren verschiedenen Fächern fleißig cultivirt zu werden fortfuhr, machte die Violine schnelle Fortschritte. Sie erhob sich aus ihrem sehr unvollkommenen Zustande in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, als ihre Kräfte in den Quartetten *) Allegri's schwach ausgeübt wurden, zu den Kirchensonaten (suonate per chiesa) von Legrenzi im Jahre 1656, ehe der Bogen gebraucht wurde; aus der Behandlung Stradella's zu der des Bassani, des Lehrers von Corelli; und bildete sich immer weiter, von Torelli aus Verona an, bis auf Francesco Maria Veracini, und gelangte von diesem Virtuosen endlich, unter Corelli's Meisterhänden, immer mehr zu der Lieblichkeit des Tons, und zu dem mannichfaltigen Ausdrucke, deren sie fähig befunden wurde. Wir verweilen jetzt bei dem zuletzt genannten wahrhaft harmoniösen und interessanten Tonsetzer, dessen Künstlertalent und liebenswürdiger Charakter unsre nähere Aufmerksamkeit verdienen.

Arcangelo Corelli, aus Fusignano im Bolognesischen Gebiet, war im Februar 1653 geboren. Sein erster Lehrer in der Composition war (dem Adami zu-

*) Ein Violinquartett Allegri's in Partitur steht in Kirchers Musurgia. T. I. p. 487. A. d. U.

folge) Matteo Simonelli, ein Chorsänger in der päpstlichen Kapelle. Nachher unterrichtete ihn Giambatista Bassani aus Bologna, ein Meister, hochberühmt in dem trefflichen Stil des Tonsatzes, welchen Corelli frühzeitig annahm und bis an das Ende seines Lebens eifrig cultivirte.

Obgleich nicht füglich zu zweifeln ist, daß Corelli, zur Beförderung seiner Fortschritte in der Composition, den Flügel und die Orgel spielte, so beweisst doch seine außerordentliche Meisterschaft auf der Violine, daß sie ihn hauptsächlich und fast beständig beschäftigt haben müsse. Caspar Printz meldet, daß dieser große Tonkünstler im Jahr 1680 nach Teutschland kam, wo er die würdigste Aufnahme fand *). Die meisten Teutschen Fürsten (besonders der Kurfürst von Baiern, bei dem er einige Zeit blieb), empfingen und behandelten ihn auf das ehrenvollste. Nach zweijährigem Aufenthalt in Teutschland, kehrte er nach Rom zurück, wo er seine Studien eifriger, als je, fortsetzte, und 1683 seine 12 Sonaten herausgab.

Im Jahr 1685 folgte eine zweite Partie, die unter dem Titel Balletti di Camera herauskam **). Sieben

*) Sir John Hawkins behauptet, was Dr. Burney leugnet, daß Corelli um 1672 Paris besucht habe. Wahrscheinlich, sagt Hawkins, ging er dahin, die unter dem Einflusse des Cardinals Mazarin vorgenommenen Verbesserungen der Musik und der königlichen Kapelle kennen zu lernen; aber ungeachtet seines Rufs wurde er von Lulli nach Rom zurückgetrieben, da dessen Eifersucht einen so furchtbaren Nebenbuhler, als diesen ausgezeichneten Italiäner, nicht neben sich dulden konnte.

**) Dieß Werk erregte einen Streit zwischen Paolo Colonna

Jahre drauf übergab er dem Publikum die dritte, und 1694 die vierte Sammlung Sonaten.

Aber der Antheil, den Corelli an der Musik zu einer allegorischen Vorstellung zu Rom 1686 hatte, führt uns einen Augenblick in diesen Zeitraum zurück. Der letzte der Stuarte Englands sandte, um ein gutes Vernehmen mit dem Papst Innocenz dem XI. zu unterhalten, den Grafen von Castlemain an den Römischen Hof. Bei dieser Gelegenheit gab die Stadt der Königin Christina von Schweden, die ihren Aufenthalt daselbst genommen hatte, eine Art Oper, gedichtet von dem berühmten Alessandro Guidi aus Verona, und in Musik gesetzt von Bernardi Pasquini. Die Aufführung eines Stückes, das die vereinigten Talente des ersten Dichters und des größten Tonsetzers Italiens geschaffen hatten, und welches auf Verlangen einer Königin, die nur kürzlich ihre Krone niedergelegt hatte, und zur Feier der Thronbesteigung des Fürsten eines großen Reichs gegeben werden sollte, erforderte zur Direction den geschicktesten Violinisten der damaligen Zeit, und Corelli that diesem Geschäft und seinem hohen Rufe volle Genüge *). Europa, das seinen unvergleichlichen

und Corelli über die platonische Quintenfolge zwischen der Oberstimme und dem Baß in der Allemande der zweiten Sonate.

*) In Guidi's Gedichten (Verona, 1726) finden wir dieß Drama. Es führt den Titel: Accademia per Musica fatta in Roma nel Real Palazzo della Maestà di Cristiana Regina di Suezia per festeggiare l'assunzione al trono di Jacopo Re d'Inghilterra. In occasione della solenne Ambasciata mandata da S. M. Britannica alla Santità di nostro Signore Innocenzo XI.

Fähigkeiten Gerechtigkeit widerfahren ließ, hallte wieder von seinem Ruhm *).

Es machte Corelli Ehre, daß er sich auf seinem Instrumente nie zu der ausschweifenden Manier verleiten ließ, deren seitdem es manche Violinisten von weniger gutem Geschmack und Gefühl wohl fähig fanden. Er suchte blos auf das Gehör und das Gemüth der Gebildeten zu wirken. Sein Stil war so verständig oder gelehrt, als schön, und so schön, als pathetisch **). Unter den enthusiastischen Bewunderern seines ausnehmenden Spiels war der edle Beschützer der Dicht- und Tonkunst, Cardinal Ottoboni, in dessen Palast er die da vom Cardinal errichtete musikalische Akademie leitete, und Händel's Bekanntschaft machte ***).

So groß und ausgebreitet Corelli's Ruf, als Virtuose, war, so hat doch die Zeit lange einen Schatten darüber geworfen, der aber den glänzenden Ruhm seiner

„Personaggi: Londra, Tamigi, Fama, Genio Dominante, Genio Ribelle, Cori di cento Musici. Bernardo Pasquini, Compositore della Musica; Arcangelo Corelli, Capo degl' Istromenti d'arco, in numero di cento cinquanta."

*) Mattheson trug kein Bedenken, Corelli den ersten Violinisten der Welt zu nennen, und Gasparini nennt ihn: Virtuosissimo di violino, e vero Orfeo de' nostri tempi.

**) Von seinem Ton war Geminiani bezaubert, und pflegte zu sagen, er klinge so hell und lieblich, wie eine Trompete.

***) Es ist ein merkwürdiger Beweis entweder von Corelli's beschränkter Execution, oder von großer Neuheit der musikalischen Gedanken Händel's, oder von Beiden, daß, als dessen Trionfo del Tempo im Palast seiner Eminenz aufgeführt wurde, der Stil der Ouvertüre den Anführer in Verlegenheit setzte.

Compositionen nicht verhüllen kann. Als Muster neuer und origineller Harmonieen und Entwicklungen eines zugleich meisterhaften und großartigen, feinen und rührenden Stils, werden sie immer im Concertsaale bezaubern, und in ihrer Aufzählung ein glänzendes Verzeichniß in der musikalischen Biographie bilden.

Nachdem er die Welt lange als Virtuose und Componist ergetzt, und eine Menge ausgezeichneter Schüler gezogen hatte, unter welchen der Lord Edgecumbe war (für welchen das schöne Mezzotinto-Bildniß Corelli's, von Smith, von Howard geschabt wurde), starb er zu Rom im sechzigsten Jahre, und wurde in der Kirche der Rotunda oder dem ehemaligen Pantheon begraben.

Auf Kosten und unter der Leitung Philipp Wilhelms, des Rhein-Pfalzgrafen, wurde ihm ein Grabmal mit einer Marmorbüste über seinem Begräbniß, mit folgender Inschrift errichtet:

D. O. M.
Arcangelo Corellio a Fusignano,
Philippi Willelmi Comitis Palatini Rheni
S. R. T. Principis ac Electoris
beneficentia
Marchionis de Ladensburg
Quod eximiis animi dotibus
et incomparabili in musicis modulis peritia
summis Pontificibus apprime carus
Italiae atque exteris nationibus admirationi fuerit
indulgente Clemente XI. P. O. M.
Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E. Vic. Can.
et Galliarum Protector

Lyriste celeberrimo
inter familiares suos jam diu adscito
ejus nomen immortalitati commendaturus
M. P. C.
Vixit annos LIX. Mens. X. Dies XX.
Obiit IV. Id. Januarii Anno sal. MDCCXIII.

Viele Jahre feierte man das Gedächtniß dieses vortrefflichen Tonkünstlers, der sich eben so sehr durch sein sanftes Temperament, als durch seine angenehme Gabe der Unterhaltung, und die Bescheidenheit seines Betragens, ausgezeichnet hatte, mit einer Musikaufführung im Pantheon am Jahrstage seines Todes. Er hinterließ ein Vermögen von 6000 Pfund, welches er, nebst einer ansehnlichen Anzahl schätzbarer Gemählde, die ihm als einem enthusiastischen Verehrer der schönen Künste von seinen Freunden Carlo Cignani und Carlo Marat geschenkt worden waren, seinem Gönner, dem Kardinal Ottoboni, vermacht hatte *).

*) Corelli war nicht nur ein angenehmer Gesellschafter, sondern auch ein Mann von Witz und Laune. Als er einmal von Adam Strunck, Violinisten des Kurfürsten von Hanover, Ernst August, besucht wurde, und im Lauf des Gesprächs erfuhr, daß er ein Musikus war, fragte er ihn, was er für ein Instrument spiele? Strunck gab bescheiden zur Antwort, er spiele ein wenig Flügel und Violine, und bat dann Corelli um das Vergnügen, ihn auf dem letztern Instrument zu hören. Corelli erfüllte seinen Wunsch, und ersuchte nun Strunk um eine Probe seiner Geschicklichkeit. Strunck spielte einige Noten, und verstimmte dann absichtlich die Violine, und spielte nun mit solcher Gewandtheit, indem er die durch das verstimmte Instrument entstehenden Dissonanzen so geschickt zu temperiren wußte, daß Corelli ausrief: ich heiße Arcangelo oder Erzengel; aber lassen Sie mich Ihnen sagen, daß Sie ein Erzteufel sind.

Ob gleich Corelli's Compositionen so wohl bekannt sind, daß eine Zergliederung ihres Werths nicht schlechterdings nothwendig ist, so werden doch einige Bemerkungen über sie nicht unschicklich und unwillkommen seyn. Was die allgemeine Geschichte und den besondern Charakter seiner Werke betrifft, so können sie unter zwei Klassen gebracht werden. In Hinsicht der ersten werden wir sehen, daß sie langsam und mit Ueberlegung hervorgebracht wurden; daß sie nicht allein lange, sondern reiflich überdacht, und nicht nur vom Verfasser von Zeit zu Zeit durchgesehen und verbessert, sondern auch der Privatdurchsicht erfahrener und bewährter Freunde unterworfen wurden, ehe er sie dem öffentlichen Urtheil vorlegte. Das erste und dritte Werk seiner Sonaten, Sonate da Chiesa (Kirchensonaten) genannt, hielt man für so ernst, ehrwürdig und feierlich, daß man sie werth fand, den Gottesdienst zu verschönern; und die zweite und vierte Partie, Sonate da Camera betitelt, machten viele Jahre hindurch die Zwischenspiele auf den Londoner Bühnen aus. Aber bei dem Componisten selbst scheint die fünfte seine Lieblingspartie gewesen zu seyn, weil er aus ihr gewöhnlich die Stücke wählte, die er bei großen oder besondern Gelegenheiten spielte *).

*) Die letzte Sonate dieser Partie besteht aus vier und zwanzig Variationen über eine Lieblingsmelodie, die in England unter dem Namen Farinelli's Thema (Farinelli's Ground), wohl bekannt ist, und Corelli nannte sie la follia. Der Umstand, daß Vivaldi's erstes Werk eine Bearbeitung dieser Melodie ist, bestätigt die Behauptung ihrer Popularität. Der Componist derselben war ein Onkel des berühmten Sängers, Carlo Broschi Farinelli, und um 1684 Concertmeister zu Hanover, und wurde nachher von Georg

In Rücksicht des Charakters seiner Werke, ist zu bemerken, daß ihr Werth steigend oder fortschreitend ist. In der ersten Partie derselben finden wir vergleichungsweise nur wenig Kunst, und gewiß weniger Erfindung. Die zweite überzeugt uns von des Verfassers Fortschritt in seiner Kunst; und die dritte zeigt sein Genie und seine Einsicht mehr gewachsen, als wachsend, mehr gereift, als reifend; Melodie und Fuge, innig verbunden, entfalten seinen Geschmack und seine Gelehrsamkeit, und zeigen die Blüthen der Einbildungskraft, geordnet von einem gebildeten Verstande; und wenn er in der vierten Partie stehen geblieben ist, so erklären wir das Aufhören seines Steigens aus der Höhe, die er schon erreicht hatte. Obgleich einige seiner Solo's andern vorzuziehen seyn mögen, so sind sie doch alle trefflich in ihrer Bildung, und lieblich und einnehmend oder rührend in ihrem Stile. Ueber seine Concerte fordert die Gerechtigkeit ein gleich rühmendes Urtheil, und von ihnen eine nicht minder warme Schilderung. Ich kenne nichts Majestätischeres und Würdevolleres, als die Einleitung seines ersten Concerts; nichts, was an Zärtlichkeit und Delicatesse sein drittes überträfe; und die Harmonie und Modulation des achten (fatto per la notte di Natale d. i. zur Weihnachtsfeier geschrieben) bezaubern unwiderstehlich *). Sol-

dem I. geadelt, und zu seinem Residenten in Venedig ernannt.

*) Man ist für den zärtlichen Ton und den empfindungsvollen Stil des Vortrags der Corelli'schen Solo's dem verstorbenen Barthelemon die Gerechtigkeit schuldig, zu behaupten, daß nichts pathetischer, nichts delicater und rüh-

len wir das Charakteristische seiner Musik beschreiben, so sagen wir, sie ist die Sprache der Natur; wenn sie die Mühe verräth, womit sie hervorgebracht wurde, so geschieht es durch das Angenehme und Gefällige, das aus dieser Mühe entsprungen ist; die Passagen und Phrasen sind, wie die Verse von Virgil's Dido, oder die ausgebildeten Schönheiten der Minerva des Phidias, so glatt in ihrer Oberfläche, als körnig in ihrer Substanz und offenbaren glückliche Erfindung und einsichtsvolle Geduld. Daher werden Musikkenner und gebildete Liebhaber stets der Verdienste Corelli's eingedenk bleiben. Bei den wahren Musikfreunden ist er klassisch; sie geben seinen Vortrefflichkeiten Beifall, weil sie sie bewundern, und bewundern sie, weil sie dieselben fühlen, — Vortrefflichkeiten, die weder der Nebel der Zeit, noch der Schimmer der Mode, je gänzlich verdunkeln wird *).

render seyn konnte. Nie habe ich seiner feinen und gefühlvollen Ausführung der einfachen, aber rührenden, Stellen, seinem innigen Ausdrucke reiner Schönheiten, ohne ausnehmende, unbeschreibliche Empfindungen zuhören können.

*) Geminiani charakterisirt Corelli's Werth folgendermaßen: „Sein Verdienst war nicht tiefe Gelehrsamkeit, wie bei seinem Zeitgenossen Alessandro Scarlatti, noch große Fantasie, oder eine reiche Erfindung in Melodie oder Harmonie; sondern ein feines Gehör und ein sehr zarter Geschmack, welche ihn anleiteten, die gefälligsten Harmonieen und Melodieen zu wählen, und die Composition so einzurichten, daß sie die angenehmste Wirkung auf das Ohr machte.“ Zu der Zeit, als Corelli im höchsten Ruf stand, fragte Geminiani den Scarlatti, was er von ihm dächte. Er antwortete: er finde eben nichts sehr in seiner Composition zu bewundern; aber äußerst interessant sey ihm die Manier, mit der er seine Concerte spiele, und seine sorgfältige Direction seines Orchesters, dessen ungemeine Präcision den Concerten eine erstaunliche Wirkung gebe, sowohl für das

Durch die Erscheinung der Werke Corelli's wurde das Spiel der Violine in Europa, und besonders in Italien und dessen Nachbarschaft, sehr empfohlen und befördert. Pisa konnte sich seines grossen Violinisten Constantino Clari rühmen, der auch vorzügliche Singduetten schrieb; Florenz des Franc. Veracini; Bologna des Girolamo Laurenti; Modena des Antonio Vitali; Massa Carara des Cosimo Perelli und Franc. Ciampi (auch eines geschätzten Operncomponisten); Lucca bewunderte den Ton und die Manier Lombardi's; in Cremona glänzte Visconti, in Pistoja Giacopino, und in Neapel Michele Mascitti. Alle diese Virtuosen setzten auch selbst für ihr Instrument.

Aber während der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts war der beliebteste Violinist Don Antonio Vivaldi, Kapellmeister des Conservatoriums della pietà zu Venedig. Er war auch ein geschickter und fruchtbarer Tonsetzer, und seine Gesang- und Instrumentalwerke fanden grossen und fast allgemeinen Beifall *).

Auge, als für das Ohr. Denn, setzt Geminiani hinzu, er hielt es für ein wesentliches Erforderniß eines Orchesters, daß alle Bogen der Musiker sich zugleich auf und nieder bewegten, so daß er bei seinen Proben, welche jeder öffentlichen Aufführung seiner Concerte vorhergingen, sogleich dem Orchester Einhalt that, wenn er eine unregelmäßige Bogenführung sah. Zusatz vom Uebers.

*) Vivaldi componirte für die Venezianischen und andre Bühnen Italiens nicht weniger, als sechzehn Opern, außer welchen er eilf verschiedene Werke für Instrumente herausgab, ungerechnet seine Stücke, Stravaganza genannt, für solche, welche in der höchsten Geschwindigkeit einen besondern Werth des Violinspiels zu finden meinen.

Unter den letztern wurde sein Kukuks-Concert zu London und in den Provinzialstädten sehr bewundert. Er soll die eigene Manier, welche im Englischen half-shift heißt [vermuthlich die verschobenen Accente, die Rückungen des tempo rubato, oder die synkopirte Methode. D. U.] eingeführt haben, die man auch Matteis dem ältern und Geminiani zuschreibt.

Giuseppe Tartini, der enthusiastische Bewunderer und Nachahmer Corelli's, verdient zunächst unsre Betrachtung. Dieser Schüler eines unbedeutenden Musikers, der nachher froh war, sich selbst zu seinen Zöglingen zu rechnen, war zu Pirano in der Provinz Istria im April 1692 geboren. Ursprünglich für den geistlichen Stand und dann das Rechtsstudium bestimmt, fühlte er doch bald die Unverträglichkeit seiner Neigung zur Musik mit diesem Berufe, und verließ trotz des Zuredens seines Vaters die Universität Padua. Im 25sten Jahre zog er sich durch eine Heirath den Unwillen der Aeltern zu, so daß sie sich ganz von ihm lossagten. Nach manchen Widerwärtigkeiten fand er eine Zuflucht in einem Kloster zu Assisi, wo er von einem mit seiner Familie verwandten Mönch gütig aufgenommen wurde. Hier befleißigte er sich, theils aus Neigung, theils um seine Schwermuth zu zerstreuen, der Violine. Als er bei Gelegenheit eines Festes im Orchester der Klosterkirche mitspielte, riß ein starker Wind die Thüren auf und den Vorhang des Orchesters auf die Seite, so daß er von einem Paduaner Bekannten bemerkt wurde. Da nun seine Lage den Aeltern zu Ohren kam, so fand eine Aussöhnung und eine Wiedervereinigung mit seiner Gattin

Statt, worauf er sich in Venedig niederließ. Hier wurde sein Kunsteifer durch den berühmten Virtuosen Veracini vom neuen so sehr erregt, daß er sich sogleich nach Ancona begab, um den Gebrauch und die Führung des Bogens zu studiren. Im demselben Jahre, 1714, entdeckte er den sogenannten dritten Klang oder den mitklingenden harmonischen Ton. Bald verschafften ihm seine schnellen Fortschritte die Stelle eines ersten Violinisten und Orchesterdirectors in der Antoniuskirche zu Padua. Sein Ruf breitete sich, indeß er das dreißigste Jahr erreicht hatte, so aus, daß er wiederholte Einladungen aus London und Paris erhielt, die er jedoch ablehnte. Er sagt selbst, daß er, bei aller fleißigen Uebung, doch erst im dreißigsten Jahre recht zu studiren angefangen, und im sechs und funfzigsten einen neuen Stil angenommen habe, indem er seine äußerst schwierige Execution, mit einer mehr gefälligen und ausdrucksvollen, als schnellen und behenden Manier vertauschte.

Seine Talente waren jedoch nicht auf sein treffliches und rührendes Violinspiel beschränkt; er zeigte sich auch in seinen Solos (Amsterdam, 1734) als erfindungs- und kenntnißreichen Tonsetzer. Im Jahr 1745 erschien eine zweite Sammlung derselben zu Rom, und zu verschiedenen Zeiten wurden neun oder zehn Sammlungen zu Paris gedruckt *).

Dieser berühmte Virtuose, treffliche Harmonist, und

*) Sein Biograph (Compendio della vita di Gius. Tartini) sagt, daß seine Concerte und Solos zusammen sich auf 200 Stücke belaufen. Indeß kann man sich auf diese Nachricht nicht völlig verlassen.

geniale und würdige Mann starb am 26. Februar 1770 zu Padua, wo er sich fast funfzig Jahre aufgehalten hatte. Die Einwohner, die ihn nicht blos als großen Tonkünstler und als eine besondre Zierde ihrer Stadt achteten, sondern auch als Philosophen, weisen und frommen Mann verehrten, beklagten ihren Verlust tief [und am 31. Mai wurde ihm eine Todtenfeier mit Valotti's Requiem gehalten].

Unter vielen talentvollen Schülern Tartini's zeichneten sich Pasqualino, Bini und Nardini aus, welcher an ihn vom Kardinal Olivieri empfohlen worden war.

Der einzige Nebenbuhler Tartini's war Francesco Maria Veracini. An Talenten und Wissenschaft, Einsicht und Ausführung waren beide Meister einander sehr ähnlich, aber an Charakter und Gemüthsart sehr entgegengesetzt. Während beide für die größten Violinisten und achtbarsten Tonsetzer ihrer Zeit galten, war Tartini sanft und schüchtern, Veracini aber rasch und ruhmsüchtig; jener fromm und bescheiden, dieser prahlerisch bis zu der Behauptung, es gebe nur einen Gott und nur einen Veracini *).

*) Von diesem Charakterzuge gibt Dr. Burney eine deutliche Probe in folgender Anekdote.

„Als Veracini zu der Zeit des Festes des Kreuzes in Lucca war, welches jährlich am 14. September gefeiert wird, wobei die vorzüglichsten Musiker und Sänger Italiens zusammenzukommen pflegten, setzte er seinen Namen mit einem Soloconcert in die Musikanzeige. Da er aber auf das Chor kam, um den ersten Platz einzunehmen, fand er ihn schon vom Padre Girolamo Laurenti aus Bologna besetzt, der (weil V. einige Jahre in Polen gewesen) ihn nicht kannte,

Obgleich Veracini in seiner Jugend keinen andern Lehrer, als seinen Onkel, Anton Veracini aus Florenz, hatte, so bildete er doch auf seinen Reisen durch Europa, indem er die besten Virtuosen hörte und ihre Vorzüge benutzte, sich einen eigenthümlichen und ausgezeichneten Stil. Sein Vortrag war lebendig, kühn und entschieden, in der Composition zeigte er sich wohl bisweilen etwas fantastisch und launenhaft, aber doch als braver Contrapunctist. Sein Ton war ungemein voll, klar und rund; seine Arpeggios bewiesen Erfindung und Geschmack, und seine Compositionen zeigten Kraft der Gedanken und gründliche Einsicht.

und fragte, wohin er wollte? Veracini antwortete: an den Platz der ersten Violine. Hierauf sagte ihm Laurenti, daß er schon für diese Stelle engagirt sey; wenn er aber zur Vesper oder zum Hochamte ein Concert zu spielen wünschte, ihm ein Platz angewiesen werden solle. Mit großem Unwillen und Verachtung kehrte ihm Veracini den Rücken, und ging an den untersten Platz des Orchesters. In dem Theil des Gottesdienstes, da Laurenti sein Concert vortrug, spielte Veracini nicht eine Note, sondern hörte mit großer Aufmerksamkeit zu. Und als er aufgefordert wurde, wollte er kein Concert spielen, sondern verlangte von dem alten Pater, er möchte ihn unten am Chor ein Solo spielen lassen, wobei ihn der Violoncellist Lanzetti aus Turin begleiten sollte; und nun spielte er auf eine solche Art, daß ihm ein Evviva in der Kirche zugerufen wurde. Und als er im Begriff war, einen Schluß zu machen, wandte er sich zu Laurenti und rief: Così si suona, per fare il primo violino d. i. so spielt man als erster Violinist! — Dieß und andre Ueberspannungen erwarben ihm den Namen Capo pazzo, eines Erznarren.

Eilftes Kapitel.

Einführung der Oper und des Oratoriums in Italien.

Aus Angelo Ingegneri's im Jahr 1598 gelieferten Verzeichniß aller, nachher unter den Namen der Opern und Oratorien bekannten, lyrischen Dramas würde erhellen, daß das heilige oder weltliche lyrische Drama bis zum siebzehnten Jahrhundert in Italien noch nicht vorhanden war *). Wir hören jedoch von musikalischen Vorstellungen lange vor dieser Periode. Sulpitius spricht, in seiner Zueignung des Vitruvius, von einer Tragödie, welche zu Rom 1480 recitirt und gesungen wurde; meldet, daß Alfonso della Viola 1560 ein Drama für den Hof von Ferrara in Musik setzte, und daß eine von Zarlino componirte Oper zur Unterhaltung Heinrichs des III. von Frankreich nach seiner Zurückkunft aus Pohlen, bei dem Tode seines Bruders Karl des IX., aufgeführt wurde. Aber diese Versuche können kaum Opern genannt werden, weil die Stücke ohne Dialog, und folglich ohne Recitativ, einen charakteristischen Bestandtheil der Oper und des Oratoriums, waren.

Im Jahr 1597 erwählten drei gelehrte und aufgeklärte Florentiner Edelleute, Giov. Bardi (Graf von Vernio), Pietro Strozzi und Jacobo Corsi, um eine innigere Verbindung zwischen Musik und dramatischer Poesie zu erreichen, Ottavio Rinuccini und

*) Die Oper war, in ihrer Kindheit, lauter Declamation, die Chöre ausgenommen, welche, wie es scheint aus Oden oder Madrigalen bestanden, die in mehrern Stimmen in Musik gesetzt waren.

Jacopo Peri, ihre Landsleute, dazu, ein Drama zu schreiben und in Musik zu setzen, welches auch unter dem Titel Dafne in demselben Jahre in dem Hause des Signor Corsi aufgeführt wurde. Der Versuch, ein Drama gänzlich musikalisch zu geben (ein Drama, in welchem selbst der Dialog in abgemessenen Tönen vorgetragen werden sollte), fiel so glücklich aus, daß Rinuccini zwei andre Stücke (Euridice und Arianna) nach demselbigen Plane zu schreiben ermuntert wurde, welche der nämliche Meister in Musik setzte, und deren Aufnahme großer Beifall begleitete. Fast um dieselbe Zeit wurde ein geistliches Drama oder Oratorium, von Emilio del Cavaliere, zu Rom aufgeführt *).

Emilio rühmt sich im Vorberichte zu seinem geistlichen Stück, Dell' Anima e del Corpo, die Musik der Alten wiederhergestellt zu haben, und gibt darin Anweisungen, deren Beobachtung auch einem neuern Operncomponisten nicht übel anstehen würde.

Diese frühen dramatischen Versuche beförderten Klarheit, Anmuth und Leichtigkeit in der Poesie und Musik. Die Melodie, auf das Publikum berechnet, verlor ihre alte Steifheit und nahm einen gefälligeren Stil an. Doch ist nicht zu zweifeln, daß die Opernvorstellungen noch lange etwas Rohes, Kahles und Unbehülfliches

*) Es ist schwer zu bestimmen, ob Emilio oder Peri Erfinder des Recitativs war. Eine lange Vorrede zu den gedruckten Ausgaben von Peri's Oper und Cavaliere's Oratorium (beide von 1600) eignet beiden Componisten diese Erfindung zu. Man glaubte in dem Recitativ der Art des Vortrages nahe zu kommen, die in den Dramen der alten Griechen und Römer Statt fand.

behalten mochten. In seiner Vorrede zur Musik der Euridice, welche zur Vermählung Heinrichs des IV. von Frankreich und der Maria von Medicis aufgeführt wurde, sagt Peri, daß in diesem Drama die vortrefflichsten Sänger jener Zeit auftraten, wie Francesco Rosi, ein Edelmann aus Arezzo, der den Aminta; Brandi, der den Acetro, und Melchior Palantrotto, der den Pluto spielte. Sollen wir aber die theatralische Darstellung nach dem Orchester beurtheilen, so dürften wir uns keinen großen Begriff davon machen; denn es war nur von vier Personen besetzt, von Jac. Corsi am Flügel, Don Garzia Montalvo, der eine große Guitarre; Messer Giovannibatista dal Violone, welcher die große Lyra oder Viol da Gamba, und Messer Giovanni Lapi, der eine große Laute spielte *).

Im Jahr 1607 componirte Monteverde für den Hof von Mantua die Oper Orfeo, welche acht Jahre nachher zu Venedig gedruckt wurde. Man hat gesagt, er habe die Composition des Recitativs bedeutend verbessert, und manche nennen ihn gar Erfinder desselben. Allein seine noch vorhandenen Compositionen können ihm keinen Vorzug vor Cavaliere, Peri und Caccini erwerben. In Wahrheit waren die Fortschritte der musica parlante sehr langsam, und wurden bisweilen durch

*) Seine Nachricht schließt mit der Bemerkung, daß einige Theile dieses Drama's von Giulio Caccini detto Romano componirt waren, dessen großes Verdienst allgemein bekannt sey. Obgleich nur eine kurze Sinfonia darin einigermaßen etwas der Arie ähnliches hat, so schmeichelt er sich doch, mit seinen Versuchen in dramatischer Musik für Andre den Weg gebahnt zu haben.

rückgängige Bewegung, durch Versuche neuer Wirkungen und Freiheiten unterbrochen. Die Meister nahmen oft Dissonanzen und Rauhheiten auf, deren Duldung befremden muß. Folgende Stelle kann hierzu einen Beweis liefern. Um das Wort aspro (hart, streng) auszudrücken, quält Monteverde das Ohr mit einer kleinen Secunde und Septime, auf welche eine Sexte und falsche Octave folgen:



Wenn jedoch der Stil des Recitativs sich langsam bildete, so nahm doch das Orchester zu. Es bestand

bei dieser Oper aus dreißig bis vierzig Musikern *). Wiewohl indeß Doni den Zustand der dramatischen Composition in der frühern Zeit seines Lebens beklagt, so bemerkt er doch im Jahr 1624: „Erfahrung, welche immer Entdeckungen mache, habe bei vielen Gelegenheiten gezeigt, daß sich diese Art Musik allmählich so viel verbessert habe, daß wir bald hoffen können, sie zu ihrem alten Glanze gelangen zu sehen: und es sey nicht lange her, daß Medoro des Signor Salvadore auf der Bühne gesungen worden sey, aus welchem sich deutlich die große Vervollkommnung des Recitativ-Stils ergebe." Und eine musikalische Abhandlung von Pietro della Valle **) gibt eine vortheilhafte Nachricht von den Fortschritten der dramatischen Composition. Der Bericht dieses angenehmen und einsichtsvollen Schriftstellers über die Art, wie die erste Oper zu Rom aufgeführt wurde, verdient hier einen Platz. „Mein Lehrer Quagliati", sagt er, „war ein trefflicher Kapellmeister, der eine neue Musikgattung in die Kirchen Roms einführte, nicht blos in Compositionen für eine einzige Gesangstimme, sondern für 2, 3, 4 und oft noch mehr Stimmen, welche mit einer Menge zusammensingender Chöre endigten. Man kann davon Proben in

*) Duoi gravicembali (clavicembali), duoi contrabassi di viola, dieci viole da brazzo (braccio), un' arpa doppia, 2 violini piccioli alla Francese, 2 chitarroni, 2 organi di legno, 3 bassi da gamba, 4 tromboni, un regale, 2 cornetti, un flautino alla vigesima seconda, un clarino, con tre trombe sordine.

**) In seiner Dissertation: de Musica aetatis suae, an Lelio Guidiccione gerichtet (1640), Italiänisch herausgegeben von Batista Doni (Florenz, 1763). A. d. U.

vielen seiner seitdem gedruckten Motetten sehen. Und die Musik meines Karrens oder meiner beweglichen Bühne, die derselbe Quagliati auf meinem Zimmer, besonders in der mir angenehm befundenen Manier, setzte, und die in Masken auf den Straßen zu Rom im Carneval 1606 aufgeführt wurde, war die erste dramatische Action oder Vorstellung mit Musik, die je in dieser Stadt erschienen ist *). Obgleich nicht mehr als fünf Gesangstimmen oder fünf Instrumente angewandt wurden, als die bestimmte Zahl, die ein fahrender Karren fassen konnte, so gewährten diese doch große Abwechslung; da außer dem Dialog der einzelnen Singstimmen, bisweilen zwei oder drei und endlich alle fünf zusammen sangen, welches eine herrliche Wirkung machte. Die Musik dieses Stücks, wie man aus den hernach gedruckten Exemplaren sehen kann, war zwar dramatisch, doch nicht lauter Recitativ, welches ermüdend gewesen wäre, sondern mit schönen Passagen und taktmäßigen Sätzen geschmückt, ohne doch vom wahren Theaterstil abzuweichen; in dieser Hinsicht gefiel es außerordentlich, wie aus dem ungeheuern Zusammenströmen der Leute, die es herbeizog, zu sehen war, die auch so wenig Langeweile dabei hatten, daß sie es vielmehr fünf oder sechs Mal aufführen hörten; Einige folgten sogar unserm Karren an zehn oder zwölf verschiedene Orte, wo er hielt, und verließen uns nicht, so lange wir auf der

*) Jedoch vergißt er, daß Emilio del Cavaliere's Oratorium dell' anima e del corpo schon 1600 zu Rom auf einer Bühne in der Kirche Santa Maria della Vallicella aufgeführt wurde.

Straße blieben, welches von vier Uhr Abends bis nach Mitternacht geschah" *).

Nachdem della Valle die verschiedenen Gattungen Instrumentalmusik, als Solo's, begleitete und vollstimmige Stücke unterschieden hat, bemerkt er sehr richtig, daß das Solo, so auserlesen und fein es sey, leicht Ueberdruß errege, und oft sey es Organisten von der ersten Klasse begegnet, daß, wenn sie sich in der Verfolgung ihrer verführerischen Themas vergessen, ihrer Phantasie durch den Klang einer Glocke habe Einhalt gethan werden müssen: was doch nie Sängern begegnet sey, die, wenn sie aufhören, bei den Zuhörern den Wunsch von Mehrerem zurücklassen **). Er äußert nachher sein Befremden über die Einführung der Castraten, welche schon 1644 in der päpstlichen Kapelle angestellt waren ***).

*) So wurde demnach die erste Oper oder das erste musikalische Drama zu Rom, eben so wie die ursprüngliche Tragödie im alten Griechenlande, auf einem Karren gegeben.

**) Daß ein reiner menschlicher Ton, wenn er gut in seiner Art ist, dem menschlichen Gehör angenehmer ist als die künstlichen Töne hölzerner oder metallener Instrumente, ist nicht zu verwundern. Aber außer dieser Uebereinstimmung zwischen dem natürlichen Organ, das die Gesangtöne von sich gibt, und dem, das sie empfängt, ist noch ein persönliches Interesse mit der durch die Stimme den Nerven der Zuhörer mitgetheilten angenehmen Erschütterung verknüpft; ein Interesse, das, obgleich der Geist nicht zu gleicher Zeit darauf reflectirt, doch auf das Gemüth Einfluß hat. Könnte selbst eine Hoboe oder ein Fagott singen, sie würden doch nie das Vergnügen gewähren, das uns der männliche oder weibliche Gesang erregt.

***) Pater Girolamo Rossini aus Perugia, Priester der Congregation des Oratoriums, im 17ten Jahrhundert, war der erste Castrat der päpstlichen Kapelle. Bis zu seiner Zeit wurde der Sopran von Spaniern durch die Fistel (Falset)

Much Della Valle, fingen um diese Zeit an, die Composition der Oper und des Oratoriums und der Gesang in mehrern Italiänischen Städten sich in schnellen Fortschritten zu verbessern. Unter den übrigen spielte Bologna keine unbedeutende Figur. Ja die Einwohner dieser Stadt machten nicht nur den Römern und Venezianern, sondern selbst den Florentinern, die frühere Einführung musikalischer Dramas streitig. Und schon 1610 konnten sie sich rühmen, in Girolamo Giacobbi einen wahrhaft gelehrten und klassischen Operncompositeur zu besitzen *). Und wiewohl sie bis 1680 kein öffentliches Theater gehabt zu haben scheinen, so besaßen sie doch in der Zwischenzeit Giacomo Ant. Perti, einen Tonsetzer von ernster Gründlichkeit und gefälliger Phantasie; den angenehmen und an Erfindung fruchtbaren Giuseppe Felice Tosi, und den durch vollen und reichen Stil ausgezeichneten Giov. Paolo Colonna **). Bologna hatte auch vorzügliche Sänger. Pistocchi, der die Bologneser Schule gründete, und sein Schüler, Ant. Bernacchi, verschafften durch ihren Gesang der Stadt großen Ruf.

gesungen. Für ein feines Gehör ist diese unnatürliche Erhöhung der männlichen Stimme allezeit widrig, aber, als kein Erfolg einer grausamen und schändlichen Verstümmelung, doch nicht verwerflich.

*) Seine Oper Andromeda wurde achtzehn Jahre nach ihrer ersten Aufführung wieder auf die Bühne gebracht. Obgleich alle Jahre zu Bologna im letzten Jahrhundert Opern gegeben wurden, so waren sie doch vornehmlich von Venezianischen Meistern.

**) Der verst. Dr. Boyce hielt Colonna für Händels Muster in den Chören mit starken und mannichfaltigen Begleitungen des Orchesters.

Zu Rom wurde, wie es scheint, vor 1632 keine regelmäßige Oper oder weltliches musikalisches Drama aufgeführt; und das erste öffentliche Theater daselbst in neuern Zeiten für diese Art Unterhaltung wurde erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts eröffnet. Im Jahr 1680 erschien die Oper l'onestà nell' amore von dem geschmackvollen, gründlichen und originellen Meister, Alessandro Scarlatti, und wurde im Palaste der damals zu Rom lebenden Königin von Schweden aufgeführt. Ob aber gleich der Contrapunkt mit viel Glück in der päpstlichen Kapelle cultivirt wurde, so bietet sich doch in der dramatischen Composition nichts für die jetzige Zeit interessantes dar, bis zur Ankunft Alless. Scarlatti's, Giovanni Buononcini's und Francesco Gasparini's; auch thaten sich vor Siface, Pistocchi und Nicolini keine bedeutenden Sänger hervor, und keine Instrumentalisten vor Corelli auf der Violine, Pasquini auf dem Flügel, Gaetano auf der Theorbe, und Buononcini auf dem Violoncell. Im Jahre 1694 spielten diese Virtuosen in Buononcini's Opern Tullio Ostilio und Serse, woraus sich auf den Werth, den man auf diese Werke legte, schließen läßt.

Venedig hatte zwar nicht so früh eine regelmäßige Oper, aber im letzten Theil des 17ten Jahrhunderts wurde sie doch daselbst sehr bearbeitet und aufgemuntert. Die erste Oper, die man im Theater S. Cassiano 1637 gab, war Andromeda, geschrieben von Benedetto Ferrari aus Reggio, und componirt von

Franc. Manelli aus Tivoli *). Im Jahre drauf gaben dieselben Verfasser daselbst la maga fulminata mit allgemeinem Beifall, und 1639 wurden vier Opern auf den zwei Theatern S. Cassiano und Santi Giovanni e Paolo gegeben, nämlich: la Delia, componirt von Manelli; le nozze di Tete e Pelio, von Cavalli; l'Armida, von Ferrari gedichtet und gesetzt; und l'Adone, von Monteverde componirt, dessen Genie immer noch blühend und fruchtbar war. Im folgenden Jahre wurden in einem dritten, neu errichteten Theater, di S. Moise, die Arianna dieses Meisters, Gli amori di Apollo e di Dafne, von Cavalli, und il pastor regio, von Ferrari, aufgeführt, welcher bei dieser Gelegenheit Dichter, Tonsetzer und Entrepreneur zugleich war. Auf seine Opern wurden viele Kosten gewandt.

Ueber den Zwischenraum zwischen dieser Zeit und 1629 ist nur zu bemerken, daß mehr als dreißig verschiedene Opern auf den verschiedenen Theatern Venedigs gegeben wurden, und von Monteverde, Manelli, Cavalli, Ferrari, Fonte, Marazzoli und Rovetta componirt waren **). Nach diesen zeigte das Drama Orontea den musikalischen Geschmack des Paters Marc Antonio Cesti, ein Stück, das 1662 zu Meiland, 1666

*) Ferrari war selbst ein berühmter Lautenist, geschickter Dichter und guter Musikus.

**) Das ernsthafte Recitativ wurde, wie es scheint, erst durch Cavalli in seinem Giasone (1649) mit melodischen Stücken unterbrochen und gehoben; wenigstens wurde damals die Anakreontische Stanze, seitdem Aria genannt, mit der musica parlante untermischt.

zu Venedig, 1669 zu Bologna, und 1683 wieder zu Venedig, immer mit derselben Musik wiederholt wurde. Um 1650 waren zu gleicher Zeit vier Opernbühnen zu Venedig eröffnet, und die vorzüglichsten Tonsetzer für dieselben waren Gasp. Sartorio, Cavalli, Franc. Luzzo und Cesti. Und 1654 erschien la guerriera Spartana, die erste Oper von D. Pietro Andr. Ziani, der, nachdem er funfzehn Stücke für Venedig geliefert, Kapellmeister des Kaisers ward, für dessen Kapelle er viele Opern und Oratorien satzte. Artemisia, von Cavalli componirt (1656); Teseo, und le fortune di Rodope e di Damira, von Ziani (1657); Medoro, von Luzzo, Antioco (1656), und Elena (1659), von Minati gedichtet, geben öffentliche Beweise von den verschiedenen Talenten und Kenntnissen in der dramatischen Tonsetzung *).

Im Jahr 1660 erschienen drei, im folgenden vier, und 1662 zwei Opern von Ziani, und eine von Castrovillari, auf der Venezianischen Bühne.

Der Zeitraum von 1662 bis 1680 brachte fast hundert verschiedene Stücke hervor, meist von den beiden Ziani's, Vater und Sohn, und Castrovillari,

*) Folgendes Beispiel einer Cadenz jener Zeit dient zur Probe des damaligen Geschmacks:



Cesti, Rovettino, Mollinari, Mattioli, Cavalli, Legrenzi, Pallavicini, Boretti, Sartorio, Grossi, Partenio, Gaudio, Zanettelli, Viviani, Franceschini, Tomasi, Pistocchi und Freschi componirt. Und im Jahr 1680 empfingen sieben Opernbühnen zu Venedig die Freunde der dramatischen Musik *).

Die Italiänische Musik stand jetzt auf einem hohen Grade der Kultur. Sie hatte von den Talenten und

*) In den während dieses Zeitraums gedruckten Opern sind die Namen der Dichter, Tonsetzer und Sänger oft weggelassen, indessen die des Mahlers und Maschinisten nie fehlen; ein Zeichen, daß die Unterhaltung des Auges noch mehr zu gelten schien, als das Vergnügen des Ohrs und die Befriedigung des Verstandes. Die Oper Berenice, von Freschi 1680 componirt, hatte Chöre von 100 Mädchen, 100 Soldaten, und 100 Reitern in eiserner Rüstung; 40 Hornisten zu Pferde, 6 Trompeter zu Pferde, 6 Tambours, 6 Fähndriche, 6 Posaunenbläser, 6 große Flöten; 6 Meistersänger, die auf türkischen Instrumenten spielten; 6 andre, die Octavflöten bliesen; 6 Pagen, 3 Sergeanten, und 6 Cymbalisten. Zwölf Jäger, 12 Reitknechte, 6 Wagenführer für den Triumphaufzug, 6 andre für die Procession; 2 Türken, von denen einer 2 Elefanten, und der andre 2 Löwen führte, füllten die Bühne, während Berenice's Triumphwagen von 4 Pferden gezogen wurde; 6 andre Wagen folgten mit Gefangenen und Beute, von 12 Pferden gezogen; und 6 Kutschen vollendeten den Prachtaufzug. Diese glänzende Reihe von Gegenständen wurde auf einer weiten Fläche, die mit Triumphbogen, Pavillions und Zelten geschmückt war, dargestellt: und ein viereckiger für den Siegeseinzug eingerichteter Platz, und ein Wald für die Jagd erfüllten und bereicherten die Aussicht. Dieser ungeheure Pomp im ersten Act der Oper Berenice, kann einen Begriff von dem Prunk des ganzen Schauspiels und der darauf gewandten Kosten im 17ten Jahrhundert geben, wodurch man diesen Theil der Oper für den großen Haufen anziehend und glänzend zu machen suchte.

Kenntnissen eines Carissimi, Luigi Cesti, und Stradella, Gründlichkeit und Feinheit erhalten; und vor dem Ablauf dieses Jahrhunderts wurde der verzierte Gesang sehr geschätzt und sehr allgemein ausgeübt.

Während die Oper zu Rom, Venedig, Bologna, und in andern Städten Italiens blühte, wurde sie auch in Neapel nicht ganz vernachlässigt: doch wurden daselbst (nach der Dramaturgia von Lione Allaci) vor dem 18ten Jahrhundert nicht viele Stücke aufgeführt. Diese Unfruchtbarkeit befremdet, da im 17ten Jahrhundert das ganze übrige Europa von Neapel mit Tonsetzern und ausübenden Musikern vom ersten Range versorgt wurde. Aus Allaci's Dramaturgia (vermehrt und fortgesetzt bis 1755) erfahren wir, daß die erste zu Neapel aufgeführte Oper Amor non ha legge war, von mehrern Meistern gesetzt, und 1646 auf die Bühne gebracht, worauf il ratto di Elena, mit Franc. Cirillo's Musik, im nächsten Jahre folgte.

Um 1686 zeigte der Abbate Franc. Rossi aus Apulien seine Compositionstalente in drei für Venedig gesetzten Opern, und 1690 in einem zu Palermo bei Karls des II. von Spanien Vermählung aufgeführten Stück, betitelt: Anarchia dell' Imperio. Zwei Jahre nachher wurde Gelidaura, von Franc. Lucinda, zu Venedig gespielt, und zwischen 1703 und 16 componirte Ant. Novi aus Neapel sechs Opern für verschiedene Orte Italiens. Die Neapolitanischen Opern hatten auch biblische Gegenstände zum Inhalte, wie Vignola's Deborá profetessa, die er 1698 componirte, und welche

großen Beifall fand. Aber geistliche Dramen waren schon 400 Jahre früher in Italien bekannt, denn 1243 wurde zu Padua eine spirituale comedia aufgeführt. Indeß gewannen musikalische Mysterien nur sehr langsame Aufnahme in der Kirche, oder wurden nur sehr allmählich zu der Mannichfaltigkeit und zu dem Ganzen von Recitativ, Arien und Chören verarbeitet, welche wir in dem regelmäßigen Oratorium besitzen. Die erste Art einer solchen musikalischen Darstellung fand zur Zeit des San Filippo Neri, des Stifters der Congregation der Priester des Oratoriums zu Rom, Statt, nämlich um 1540.

Die ursprüngliche Form dieser religiösen Stücke war sehr einfach, und sie kamen nur sehr allmählich zur Reife. Jedoch waren sie auch in ihrem unvollkommensten Zustande anziehend, weil die Zuhörer, nachdem sie den ersten Theil gehört hatten, eine lange Predigt aushielten, um den übrigen Theil der Musik zu hören, welcher gewöhnlich den Gottesdienst schloß *). Die Vortrefflichkeit der Musik zog eine große Versammlung herbei, das geistliche Drama kam in Ruf, und erhielt selbst den Namen des Oratoriums.

Recitativ oder die musikalische Erzählung bekam das Oratorium erst durch Emilio del Cavaliere. Sein d'anima e corpo, in dem Oratorium der Kirche Santa Maria della Vallicella zu Rom im Jahr 1600, gab die erste Probe des geistlichen Recitativs, und dieser

*) Die Gegenstände dieser Stücke waren z. B. die gute Samariterin, Hiob und seine Freunde, der verschwenderische Sohn, Tobias und der Engel u. s. f.

wesentliche Bestandtheil unterschied damals das Oratorium von dem Mysterium oder dem geistlichen Trauerspiel, und von der Oper, welche während einer gewissen Zeit blos aus Arien und einfacher Declamation bestand. Folgendes Recitativ in den Lagrime di Maria Maddalena, einer geistlichen Cantate, von Domen. Mazzocchi componirt, wird den Leser über den frühern Stil des Kirchenrecitativs belehren.

Recitativo.

Domenico Mazzocchi.





Dieses Beispiel übertrifft das, was wir von der Kunst, ein Recitativ zu schreiben, beinahe in ihrer Kindheit noch, erwarten können, und beweist einen Grad von Einsicht in die wahre Natur und Eigenschaft des-

selben, welcher der Kenntniß der heutigen Tonsetzer nicht viel nachsteht.

Da die Materialien, das Oratorium betreffend, sich nicht reichlich darbieten, so ergreife ich gern die Gelegenheit, eine theilweise Beschreibung des Oratoriums des h. Johannis des Täufers (di Giovanni Battista), von Alessandro Stradella's Composition (um 1676) zu geben, welches in der Kirche des S. Giovanni di Laterano aufgeführt worden seyn soll.

Die Ouvertüre der Eröffnungssymphonie ist vierstimmig und begreift drei kurze Sätze, alle fugirt, und sauber und anständig durchgeführt. Das Drama beginnt mit einem Recitativ und einer Arie des h. Johannes, und ist für einen Alt (countertenor) gesetzt. Ein zweites Recitativ führt zu einem Chor seiner Jünger, worauf ein Dialog zwischen dem h. Johannes und einem der Chöre folgt. Hierauf hören wir einen achtstimmigen, in der Melodie zwar nicht angenehmen, aber lebhaften, und in seinen Accompagnements sinnreich ausgearbeiteten Gesang. Ein zweiter Chor in fünf Stimmen ist wahrhaft vortrefflich. In den ersten acht oder zehn Tacten kömmt ein sehr früher, vielleicht der erste Gebrauch der übermäßigen Sexte (extreme sharp sixth) vor. Dieß sind Vorbereitungen zu einer Fuge von zwei Subjecten, welche, nachdem sie das Gehör mit einer beträchtlichen Wirkung erfüllt hat, in gerader und umgekehrter Bewegung mit viel Einsicht und Geschick bearbeitet wird. Dann folgt ein angenehmes Recitativ des Raths von Herodes, nebst einer belebten Arie (der Herodias) über einem Fundamentalbaß, welcher

die einzige Begleitung macht. Hierauf singt der Rath eine Arie (auch über einem bloßen Grundbaß), die ernst im Stil, aber anziehend durch die Neuheit und Eleganz ihrer Phrasen ist. Die nächste Melodie ist voll und reich begleitet. Ihre eröffnende Symphonie, vierstimmig fugirt, ist mit großer Kenntniß gearbeitet, und bildet, nebst der Gesangstimme, welche eine besondre Melodie hat, eine Composition von fünf selbständigen (realen) Stimmen. Hierauf folgt ein Terzett (der Tochter, der Mutter und des Raths) im Sicilianischen Stil, mit Nachahmungen geschmückt und von sinnreich gearbeiteter Harmonie. Dann kommen wir zu einem lebendigen, aber prächtigen Baßgesang des Herodes zu zwei Chören; hierauf zu einem Chor in zwei vierstimmigen Fugensätzen; und dann folgt ein Duett des Herodes und seiner Tochter, wovon die Passagen zu ihrer Zeit neu und vorzüglich genug waren, um von Corelli und andern großen Meistern nachher der Aufnahme und Benutzung würdig geachtet zu werden.

Dieser Blick auf den Stoff und die Behandlung des ersten Theils dieses Oratoriums von Stradella mag dem Leser genügen; eine längere Beschreibung würde ermüden. Es ist nur noch zu bemerken, daß dieß Oratorium das schätzbare Verdienst hat, von der Ouvertüre an bis zum Duett, mit dem es schließt, an Interesse und Trefflichkeit zuzunehmen *).

*) Es ist ein eigener Umstand in den alten Oratorien, daß ihre Acte gewöhnlich mit einem Duett schließen. Unsre Bekanntschaft mit dieser Art musikalischen Dramas in der Erhöhung ihrer Würde durch solche Chöre, wie die von Händel, vermehrt unsre Bewunderung über das Verfah-

Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts schrieb der Dichter Pariati drei Oratorien für die kaiserliche Kapelle zu Wien; der Jesuit Ceva lieferte beinahe zwanzig; Lelio Orsini eine bedeutende Anzahl, die in Teutschland aufgeführt und gedruckt wurden; und Arcangelo Spagna widmete dem Papst Clemens dem XI. funfzehn *). Zeno's Oratorium, Sisara, von Caldara **) componirt, wurde in der kaiserlichen Ka-

ren seiner Urheber und Pfleger, besonders weil sie die Mittel besaßen, ihren Acten den prachtvollen Schluß zu geben, welcher, zugleich Sinn und Gemüth der Zuhörer füllend, in der Seele den erhabenen Eindruck zurückläßt, der einen Hauptcharakter geistlicher Musik ausmacht.

*) In den ersten symbolischen Oratorien wurden allegorische Wesen eingeführt, wie Geduld, Liebe, Glaube, Hoffnung; und bisweilen heilige oder übersinnliche Wesen, z. B. Jesus Christ, der h. Geist, und selbst die Gottheit. Diese Oratorien bestanden gewöhnlich in zwei Theilen, deren jeder eine Stunde einnahm.

**) Man hält Caldara für einen der größten Componisten. Er ist zu Venedig wahrscheinlich um 1674 geboren, und starb fast 90 Jahre alt 1763 als Hofvicekapellmeister zu Wien, wohin er 1714 berufen worden war. Er war Musiklehrer des Kaisers Karls des VI., der bekanntlich, wie sein Vater Leopold der I., sich durch gründliche musikalische Kenntnisse und Talente auszeichnete. Schon im 19ten Jahre componirte er für das Theater zu Venedig, wo er, so wie zu Meiland, Mantua und Bologna, Kapellmeisterstellen bekleidete, und machte sich durch seine zahlreichen Kirchen- und Theatercompositionen (die sich großentheils zu Wien befinden) durch ganz Italien berühmt. Man s. die Wiener Allg. musik. Zeitung No. 61. 1820. „Alle seine Kirchencompositionen (heißt es daselbst) tragen das Gepräge eines außerordentlichen Genies. Man erkennt aus der besondern Farbengebung, dem leichten Melodieenschwunge, der Anwendung der mannichfaltigsten Combinationen, den Verschlingungen kanonischer Sätze in allen Stimmen sogleich den

ziste 1712 mit großer Theilnahme aufgeführt. Metastasio dichtete acht Oratorien, zu denen die Schönheit, Kraft und Gründlichkeit der Musik des meisterhaften Jomelli der anmuthigen, interessanten, feurigen und einsichtsvollen Poesie würdig war: und Metastasio's Sant' Elena al calvario wurde von Leo vortrefflich componirt *), dessen Sacri orrori im erhabensten Stil gesetzt sind.

Giovanni Buononcini hatte vor seiner Ankunft in England mehrere Oratorien componirt. Dr. Burney fand eins derselben zu Rom in den Archiven del S. Girolamo della Carità. Es gehörte aber zu seinen Jugendarbeiten. Die Instrumentalbegleitung ist dünn und spärlich. Die Ouvertüre ist in Lulli's Stil, und ohne einen dritten Satz.

Die ersten Oratorien hatten kurze Chöre im einfachen Contrapunct; aber in denen des letztern Theils des 17ten und des Anfangs des 18ten Jahrhunderts findet man sie selten; jeder Act schließt gewöhnlich mit einem Duett. Es scheint, daß wir Händeln nicht blos die erhabensten Muster der Chöre, welche es gibt, sondern auch deren ursprüngliche Einführung in die geistlichen Dramas zu danken haben. Vor seiner Zeit war ziemlich wahrscheinlich der einzige Tonsetzer, der Kenntniß oder Gefühl

ausgezeichneten Charakter dieses Meisters. — Sein Satz ist kühn und feuervoll, und besitzt den seltenen Vorzug, den italiänischen, fließenden, einschmeichelnden Gesang mit rigoroser deutscher Gründlichkeit zu bearbeiten." A. d. U.

*) Nachher zweimal von dem berühmten großen Kirchen- und Theatercomponisten Hasse componirt, und zu Leipzig von Hiller aufgeführt. A. d. U.

von der vorzüglichen Größe und Hoheit der vielstimmigen Gesangsmusik hatte, der geniale und gelehrte Contrapunctist Caldara, von dessen Partituren viele vollreich, glücklich durchgeführt, groß und kraftvoll in ihrer Wirkung, und für den eifrigen Kunstschüler sehr lehrreich sind. Weil der Zweck dieses Kapitels war, mehr eine weite und allgemeine, als eine ins Einzelne gehende, Uebersicht von der Entstehung und dem Fortschritt der Oper und des Oratoriums zu geben, mehr im Großen und Ganzen, als im Einzelnen und Besondern, ihren Fortgang zu bezeichnen, als den Componisten und ihren Werken Schritt für Schritt zu folgen, so wird der Leser, während er das Wichtigste erfährt, die Abwesenheit des Details entschuldigen, welches mehr ermüdend, als nützlich gewesen seyn, und leere Stellen gefüllt haben würde, die sein eigenes, durch die vorgelegten Notizen geleitetes Urtheil leichter wird ausfüllen können.

Zwölftes Kapitel.

Fortschritt des lyrischen Drama zu Venedig, Neapel, Rom und in Teutschland und Frankreich im achtzehnten Jahrhundert.

Venedig.

Venedig konnte sich zu Anfange des 18ten Jahrhunderts rühmen, unter seinen zahlreichen Operncomponisten mehrere ausgezeichnete Genies zu besitzen. Unter diesen blühete der geschmackvolle und anmuthige Franc. Gasparini, dessen erste Oper Tiberio 1702 für Ve-

ndig componirt war. Bis 1728 brachten seine glänzenden und fruchtbaren Talente nicht nur fünf und zwanzig Stücke blos für diese Stadt, sondern auch viele andre für Rom, Bologna und eine Menge andre Orte hervor. Im Jahr 1703 lieferte Caldara, ein Tonsetzer, gleich fähig in der Kirchen-, wie in der Theatermusik, dessen erste Oper 1697 auf der Bühne Venedigs erschien, für dieselbe seine vortreffliche Farnace. Die beiden folgenden Jahre hatten blos geringere Producte minder vorzüglicher Künstler aufzuweisen; aber 1706 belebten Buononcini's und Lotti's Phantasie und Kunst den Glanz der Venezianischen Opernbühne wieder *). Dieser Glanz wurde durch zwei Opern von Alessandro Scarlatti, durch eine von Caldara (1707), durch verschiedene andre von demselben Meister (1708), und durch Agrippina von Händel, der um diese Zeit auf Reisen war, sehr unterhalten und befördert.

Nach dieser Zeit erschien kein neuer und bedeutender Meister, bis 1714, als der berühmte Don Antonio Vivaldi Orlando finto pazzo in Musik setzte, und sich hierdurch grossen allgemeinen Beifall erwarb **). Zwei Jahre nachher bereicherte der geist- und kenntnißreiche Giov. Porta die Venezianische Opernbühne mit seinen schätzbaren Werken ***). Im Jahr 1718 erschie-

*) Mit allem wissenschaftlichen und gelehrten Anstande der alten Schule verband Lotti Anmuth, Lieblichkeit und Pathos.

**) Vivaldi schrieb von dieser Zeit an bis 1728 für Venedig vierzehn Opern.

***) Dieser Meister hielt sich lange bei dem Kardinal Ottoboni zu Rom auf; und ließ sich dann am Baierischen Hofe nieder, wo er 1740 starb.

nen zwei Opern, eine von Bassani, und die andere von Orlandini, und gewannen das Publikum für sich *). Das folgende Jahr war durch Lamano von Mich. Ang. Gasparini aus Lucca; durch il pentimento generoso von Stefano Andr. Fiorè, und durch la Caduta di Gelone von Gius. Mar. Buini ausgezeichnet **). Im Jahr 1720 erschienen zehn neue Opern, in welchen Buini's, Orlandini's, Vivaldi's und Porta's Compositionstalente glänzten. Im Jahr 1723 gab Timocrate einen neuen und großen Beweis von Leonardo Leo's Genie und Kunstbildung; und im folgenden Jahre bewunderte man Giacomelli's lebhafte und angenehme Fantasie. Er war Capelli's würdiger Schüler. Die reinen und ungekünstelten Melodieen Leonardo Vinci's in seinen zwei Opern, Ifigenia in Aulide und la Rosmira fedele, zeichneten das Jahr 1725 aus, und sein Nebenbuhler Porpora [nachher königl. Pohln. und Kurf. Sächs. Kapellmeister] betrat 1726 mit seinem Siface seine glänzende Laufbahn, worauf Vinci's Siroe folgte ***).

*) Orlandini soll vorzüglich glücklich mit seinen Intermezzi, einer munteren pittoresken Musikgattung, gewesen seyn, auf die man sich bis zu Pergolesi's Zeit nicht sonderlich verstand.

**) Buini war oft selbst Dichter der Opern, die er in Musik setzte.

***) In diesem Jahre kamen nicht weniger, als 15 neue Opern auf Venedigs Bühnen: zwei von Vinci, zwei von Porpora, und die übrigen von Albinoni, Vivaldi, Ant. Polarolo, Buini, nebst einer einzigen Oper von jedem der folgenden angehenden Theatercomponisten Luigi Tavelli, Franc. Rossi, Gius. Vignati und Ant.

Im Jahr 1727 waren die Hauptcomponisten Porpora, Porta, Albinoni, Vivaldi und Buini. Porpora schrieb seine berühmten Opern Meride und Arianna, die nachher in England gegeben wurden. Im folgenden Jahre trat der mit Recht bewunderte Baldassi Galuppi (Buranello genannt) hinzu; und im Jahr 1729 brachte er die mit Giambatista Pescetti gemeinschaftlich gesetzte Oper Dorinda auf das Theater.

Nunmehr begann die glänzendste Periode des musikalischen Dramas zu Venedig. Das Jahr 1730 war in dieser Hinsicht ausgezeichnet. Wenn die Poesie eines Apostolo Zeno und eines Metastasio durch die schöpferischen Talente eines Leo und eines Hasse, eines Porpora und eines Galuppi, erhoben und geschmückt wurde, so vermehrte ihren Glanz der Gesang eines Nicolini und eines Farinelli, einer Faustina und einer Cuzzoni, und machte den Werth der schönen Composition fühlbarer. Man ist dem Galuppi die Anerkennung schuldig, daß keiner einen höhern Anspruch auf den Beifall seiner Mitbürger hatte, als dieser wahrhaft geniale Künstler *).

Venedig hatte die Ehre, eine lange und herrliche Reihe der ersten Meister in den mancherlei Fächern der Tonkunst hervorzubringen; war jedoch immer geneigt, auch

Cortona, welche zum ersten Mal für die Bühne schrieben, und deren Werke lange vergessen sind.

*) Er hieß Buranello von einer kleinen Insel bei Venedig, auf der er geboren war. Sein Vater lehrte ihm die Anfangsgründe der Musik; und Lotti bildete ihn aus. Ihm gelangen Missen, Oratorien, Opern, und fast alle Musikgattungen. Er starb zu Venedig, 1785, vier und achtzig Jahre alt.

auswärtige Talente zur Vermehrung seines Glanzes zu benutzen, und ihre Hauptquelle war in dieser Hinsicht die Schule von Neapel. Alessandro Scarlatti, Leo, Vinci, Porpora, Paradies, Cocchi, Piccini und Sacchini haben zum Vergnügen Venedigs, beigetragen, und seine Freigebigkeit genossen. Der Uebergang von der Venezianischen zur Neapolitanischen Oper wird also leicht und natürlich seyn.

Neapel.

Die erste musikalische Zierde Neapels im achtzehnten Jahrhundert war Francesco Mancini, dessen Laufbahn sich von 1700 bis 1731 erstreckte. Während dieser langen Periode verdankte die Neapolitaner Bühne seinem fruchtbaren Genie eine Menge Opern und Intermezzo's, welche allgemeine Bewundrung erregten und den Beifall der ersten Meister gewannen *). Leonardo Leo's erste Oper war Sofonisba, 1718 aufgeführt; und die letzte, doch nicht die letzte an Werth, Siface **). Im Jahr zuvor, ehe Mancini's Sofonisbe erschien, brachte Porpora seine Ariana e Teseo auf die Bühne, das erste von mehr als funfzig Stücken, womit seine fruchtbare Phantasie Neapels Bühnen ausstattete. Im Jahr 1725 glänzten des Neapolitaners Sarro Talente über sein Vaterland empor,

*) Geminiani und Hasse waren besonders laut und herzlich zu seinem Lobe, und suchten Gelegenheit, seinen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

**) In der Zwischenzeit schrieb Leo drei Stücke für Venedig, und vier für Rom. Er starb 1742.

und ergötzten es auf zwanzig Jahre lang. Von seinem Tito Sempronio Gracco war ganz Neapel entzückt. Das große Theater daselbst hallte zu gleicher Zeit von Hasse'ns Lobe wieder, den man schlechthin il Sassone (den Sachsen) nannte, und welcher 1726 seine Oper Sesostrate, und 1728 Attalo, Rè di Bitinia, auf die Bühne brachte.

Um diese Zeit konnte Neapel, wenn es sein Glück erkannt hätte, sich rühmen, eines der ersten Genies der Welt zu besitzen. Die erste Oper von Giambatista Pergolese wurde auf dem zweiten Theater gegeben. Der junge Tonsetzer (geboren 1704, und damals etwa 24 Jahre alt) fand unter seinen Landsleuten Niemand, der seine außerordentlichen Talente bemerkt und anerkannt hätte. Sein Geburtsort war der letzte, der seine höhern Fähigkeiten entdeckte, und seine Dei Fiorentini fanden eine kalte Aufnahme, so wie auch seine folgenden Bemühungen für das Teatro nuovo keinen merklich günstigern Erfolg hatten. Ein andres wahres musikalisches Genie, das Neapel besaß, war Nicolo Jomelli. Nachdem er mit seinen Tonsetzungen die meisten Städte Italiens und Teutschlands besucht und ergötzt, kehrte er an den Ort seiner musikalischen Erziehung zurück, und brachte in den Jahren 1769, 70, 71 und 72, seine Opern Armida, Demofoonte, und Ifigenia in Aulide auf das große Theater Neapels.

Rom.

Nach dieser Periode ward das Italiänische musikalische Drama so völlig zum Oberhaupt in Rom (dem

vornehmsten Sitze der geistlichen sowohl als weltlichen Musik), daß seine allgemeinen Fortschritte auf der Halbinsel am besten durch eine Uebersicht seiner Laufbahn in dieser Stadt gezeichnet werden.

Während der ersten eilf Jahre des achtzehnten Jahrhunderts scheint die Zahl der ausdrücklich für das Römische Theater arbeitenden Meister sehr klein gewesen zu seyn. Unter ihnen waren die vornehmsten die beiden Scarlatti (Alessandro und Domenico) und Gasparini, worauf Caldara folgte, dessen erstes Stück Amadori war. Buononcini erschien 1721 mit seinem Crispo; und drei Jahre darauf stellte die Oper Tigrane gemeinschaftlich die Talente Micheli's, Vivaldi's und Romaldi's dar, von denen nach der Reihe die drei Acte componirt waren. In demselben Jahre erschienen Falconi und Sarro mit ihren ersten Stücken. Seit dieser Zeit (1724) fuhr die Römische Bühne fort, von mancherlei Meistern des ersten Ranges versorgt zu werden, deren Namen und Werke mit ihrem Datum aufzuzählen, nur ein ermüdendes Verzeichniß gewähren würde, besonders, da die meisten schon bei den Neapolitaner und Venezianer Bühnen erwähnt sind. Jedoch werden die Namen Paesiello und Mortellari, Cimarosa und Salieri, Tarchi und Alessandri, Cherubini und Marinelli, Giordani und Albertini, durch eine unwillkürliche Ideenverbindung, in der Seele des Lesers erwachen, Bilder von glänzender und mannichfaltiger Vortrefflichkeit begleitend, und seinem Geiste einen Anblick von ächter Schönheit und wahrem Werthe darbieten, zum hinlänglichen Be-

weise des Glanzes der Römischen Oper seit der Periode, in der sie von den seltenen und glücklichen Talenten Jomelli's und Buranello's, Perez's und Scolati's, Gluck's und Piccini's, Sacchini's und Guglielmi's, Sarti's und Anfossi's, zu neuem Ansehen erhoben wurde.

Es ist in der That ein Ruhm, der ausschließlich Rom gebührt, daß dessen musikalisches Drama lange Zeit die regelmäßige Quelle war und noch bleibt, aus welcher die Ströme des reinen Geschmacks fließen, aus denen die andern Länder Europens Schmuck und Fruchtbarkeit erhalten haben. Unter diesen hat gewiß keines diesem Einflusse an Schönheit und Reichthum, Zierde und Pflege, mehr zu verdanken gehabt, als

Teutschland.

Ob gleich in Teutschland, wie in England, die ersten Opern in der Muttersprache geschrieben waren, so ist doch kein Zweifel, daß diese Art Unterhaltung ihren Ursprung in Italien gehabt hat. Zwar fuhren zu Hamburg bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Opern fort in der Teutschen Sprache *) gegeben zu wer-

*) Der verewigte Wieland, der berühmte Dichter der von Schweitzer componirten Teutschen Oper Alceste, führt (in einem Aufsatze über einige ältere teutsche Singspiele dieses Namens, in seinem Teutschen Merkur IV. B. 1. St. 1773) als das erste dieser Singspiele eines an, mit dem Titel: Alceste, in einer Opera, mit Churfürstl. Sächs. gnädigster Verwilligung auf dem neu erbauten Schauplatze zu Leipzig in der Ostermesse des 1693. Jahres vorzustellen (70 Quartseiten). Es ist nach dem Italiänischen Text des Aurelio Aureli gearbeitet, und Wieland sagt hierüber:

den: aber Musik ist eine universelle Sprache, und verbindet sich gleich den Ziffern willig mit den Worten und Ausdrücken jedes Landes. Indeß wurde schon 1724 zu Wien, auf die Geburt einer Erzherzogin, die Italiänische Oper Euristeo, mit Musik von Caldara, aufgeführt; und fünf Jahre nachher besuchte Metastasio auf ausdrückliche Einladung diese Stadt, wurde zum kaiserlichen gekrönten Dichter erhoben, und schrieb da viele Opern von höherm Werth, welche Caldara mit

„Das Singspiel, oder die sogenannte Opera, war zu der Zeit, da Aurelio Aureli für einen großen Operndichter passirte, von der Würde, wozu es durch Apost. Zeno und Pietro Metastasio erhoben worden ist, noch unendlich weit entfernt. Es war eine Art von Raritäten-Kasten, worein Alles, was im Himmel, auf Erden, und unter der Erden zu sehen ist, in schönster Unordnung vor den Augen der Zuschauer vorbeizog, wo alles Natürliche durch Wunderwerke geschah; wo die Sinnen immer auf Unkosten des Menschenverstandes belustigt, und das Wahrscheinliche, Anständige und Schickliche, eben so sorgfältig vermieden wurde, als ob es mit dem Wesen der Oper nicht bestehen könnte." Diese Oper, von der W. abenteuerliche Proben gibt, wurde vor dem Churfürsten Johann Georg IV. und seinem Hofe 1693 auch zu Weissenfels aufgeführt. Die Musik war vom damaligen Chursächs. Kapellmeister Strunk; die Decorationen und Maschinerieen von dem Hofbaumeister Sign. Sartorio. Die Oper war von einem Lehrer der Thomasschule zu Leipzig, Paul Thiemich, geschrieben, dessen Frau die Alceste spielte. Eine andre Alceste, nach Quinault, von J. W. Francken componirt, erschien 1680 zu Hamburg auf der Bühne, und war unter den seit 1678 bis 1738 daselbst öffentlich gegebenen teutschen Opern und Operetten (deren Zahl über 200 steigt) die dreizehnte. Eine dritte Alceste, von Joh. Ulr. von König geschrieben, wurde 1719 zu Braunschweig gegeben. Sie ist schon merklich besser. Der Componist wird nicht angegeben. König hatte selbst viel Musikkenntniß. A. d. U.

Vergnügen in Musik setzte. Zwischen 1740 und 63 scheinen nur wenig ernsthafte Opern in Wien gegeben worden zu seyn. Aber 1764 führte Gluck's Genie eine Art dramatischer Musik ein, welche von der in Italien herrschenden abwich. Die neue Simplicität und der fast vollkommen natürliche Ausdruck, welche dieser herrliche Meister in seinem Orfeo zeigte, fanden eine Aufnahme, die dem Geschmack seiner Teutschen Zuhörer Ehre machte, und seine Erfindung (denn so verdiente sein eigener Stil zu heißen) in andre Länder Europa's verbreitete *). Im Jahr 1769, nachdem seitdem so berühmt gewordene Meister (Wagenseil, Hoffmann, Ditters **) und Haydn) verschiedene Proben ihrer außerordentlichen Talente dargeboten hatten, brachte Gluck seine Alceste, seine zweite Oper, nach seinem verbesserten Plane, mit zunehmender Zufriedenheit und Aufmunterung auf das Theater. Dieses und sein drittes Stück, Paride, welches zwei Jahre später erschien, befestigte die Vorliebe der kaiserlichen Hauptstadt für den Stil, dessen Urheber er genannt werden kann. Dennoch (man weiß nicht, aus welchen Gründen) gab es keine Vorstellungen von ernsthaften Opern (opere serie) bis zum Jahr 1785, als Sarti's geschmackvolle und graziöse Oper Giulio Sabino mit Ergötzen gehört und mit enthusiastischem

*) Nichts konnte vernünftiger seyn, als die falsche Verfeinerung zu Gunsten der Forderungen des Gefühls und der Natur zu verlassen. Componisten und Virtuosen späterer Zeiten opferten das Gefühl dem Klange, den wahren Ausdruck bedeutungslosen Manieren und Verzierungen auf, und schimmerten, anstatt über das Herz zu gebieten.

**) Nachher Ditters von Dittersdorf. A. d. U.

Beifall belohnt wurde. Von dieser Zeit an hat Wien fortgefahren, dem lyrischen Drama eine warme Aufmerksamkeit und jede mögliche Aufmunterung zu widmen. [So wurde z. B. der geniale und durch Opern- und Kirchencompositionen ausgezeichnete Cherubini in den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts nach Wien berufen, für welches er seine neueste Oper Faniska schrieb. Und Wien ist ein Sammelplatz der talentvollsten Meister, wie Salieri, Jos. Weigl, Süßmaier, v. Seyfried, u. a. m., welche die Bühne in neuern Zeiten mit ihren Compositionen geschmückt und bereichert haben. Zusatz des Uebers.]

Zu Dresden waren schon 1718 Opern eingeführt, und wurden in einem prachtvollen Stil dargestellt. Lotti's Werke hörte man um diese Zeit mit besonderm Vergnügen. Einige Jahre nachher wurde die Operngesellschaft in dieser Stadt, wie sie von Hasse dirigirt war, von ganz Europa als ein Muster der Orchesterverfassung betrachtet: und die verwitwete Kurfürstin von Sachsen, welche das ehrenvolle Studium der schönen Künste nach Italien geführt hatte, schrieb nachher nicht nur zwei ernsthafte Opern (Talestri und il trionfo della fedeltà) in Italiänischer Sprache, sondern setzte sie auch selbst in Musik *). [In der Folge haben namentlich

*) Der verewigte Kapellmeister Hiller (dessen Verdienste um Kirchenmusik und Kirchengesang, so wie auch um die teutsche Operette, und um die Theorie und Cultur der Tonkunst aus mancherlei Compositionen und Schriften und aus seinem ehemaligen Wirkungskreise in Leipzig bekannt sind) hat seine Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend (Leipzig, 1766. 4.), mit einer Beurtheilung der Talestri eröffnet. Er nennt

Schuster (der herrliche Tonsetzer des Lobes der Musik von Meißner), Seydelmann und Naumann, den Glanz und Ruhm der Dresdener Oper theils durch eigene Werke, theils durch ihre Direction, an dem die Kunst so liebenden und beschützenden Hofe, befördert. Und nach ihnen sind in neuern Zeiten nach und nach Pär, Morlacchi und zuletzt Karl Maria von Weber *) dahin berufen worden. Und Dresden hat

diese Oper ein Werk, das einem Trionfo della fedeltà vollkommen an die Seite gesetzt werden könne. Er rühmt den Wohlklang, den Ausdruck und die Gedanken der Poesie, und sagt von der musikalischen Composition unter Andern: „Guter Gesang, der weder ins Schwülstige und Gesuchte, noch ins Platte und Gemeine fällt, der überall den Worten angemessen und ausdrückend ist; reine und wohlgeführte Harmonieen, auf deren Grund überall die künstlichsten Bindungen, die feinsten Nachahmungen, die zierlichsten Wendungen in den begleitenden Stimmen gebauet sind; eine glückliche Abwechslung der Instrumente, der Ton- und Tactarten, ingleichen der Bewegungen; kurz ein Reichthum von Erfindung, von Arbeit und Ueberlegung herrscht durch das ganze Werk, welches zu allen Zeiten ein Muster der ächten und besten Singcompositionen bleiben wird, so wie der Text die vollkommenste Art eines musikalischen Gedichts vor Augen legt. — Auch der simple Recitativstil ist durchaus dem guten Geschmacke und der wahren Natur dieser Schreibart gemäß, weder zu monotonisch, noch zu melodisch; und mit welcher Sorgfalt und Genauigkeit sind die Fragen und Ausrufungen von dem gemeinen recitirenden Ausdrucke unterschieden!" u. s. f. Dieß Werk ist in der Partitur in der Breitkopfischen Officin zu Leipzig (in 3 Acten, von 29, von 23, und 27 Bogen in groß Folio) mit 9 Kupfern, gedruckt worden. Das Exemplar kostete 10 Rthlr., ohne Kupfer 8 Ducaten. A. d. U.

*) Dieser geniale Tonsetzer und Meister auf dem Pianoforte, über dessen Operette, Peter Schmoll, sein Lehrer, Michael Haydn, ein so ehrenvolles Zeugniß schrieb, und der

sich nun nicht blos der Italiänischen, sondern auch der Teutschen Oper zu erfreuen.

Es ist übrigens zu bemerken, daß seit ungefähr 1729 der große Porpora einige Jahre zu Dresden Königl. Pohlnischer und kurfürstl. Sächsischer Kapellmeister und Lehrer der oben erwähnten Kurfürstin Maria Antonia im Gesange und in der Setzkunst war. Zus. des Uebers.]

Zu Berlin wurde die Italiänische Oper schon früh im achtzehnten Jahrhundert gepflegt und geschätzt, und Buononcini's dramatische Musik stand da in hohem Ansehen. Nach dem Tode Friedrichs des I. war keine Oper in dieser Stadt bis 1742. Aber um diese Zeit wurde sie auf den glänzendsten Fuß, den man in Teutschland kannte, wiederhergestellt. Im Jahre 1754 gehörten zur Berliner Oper, außer den Componisten Karl Heinr. Graun und Agricola *), mehr als funfzig Sänger und Instrumentalisten. Nach Graun's, des Hauptcompositeurs der Oper, 1759 erfolgtem Tode, bekam Agricola seine Kapellmeisterstelle, und behielt sie bis 1774, als J. F. Reichardt seinen ehrenvollen Platz

außer noch ein paar Opern sich durch verschiedene Instrumental- und Vocalcompositionen so gründlich, als originell und geschmackvoll gezeigt hat, war vorher um 1813 Kapellmeister am Nationaltheater zu Prag, wo die Oper (wie Musik überhaupt) so vorzüglich geblüht hat, und noch blüht. A. d. U.

*) J. Friedr. Agricola war ein Schüler J. S. Bach's, ein großer Orgelspieler, braver Tonsetzer, und einsichtsvoller musikalischer Schriftsteller. — Graun's Oratorium, der Tod Jesu, von Ramler, erhält seinen Namen in und außer Berlin noch immer im ehrenvollsten Andenken. A. d. U.

würdig besetzte *). Auch in neuern Zeiten hat der Glanz des Berliner Operntheaters fortgedauert. Unter Friedrich Wilhelm dem II. kam der berühmte Righini an Alessandri's Stelle als Kapellmeister, und hat daselbst seit 1793 die Zahl seiner schon zu Prag und Mainz geschriebenen Opern mit neuen, unter denen man seinen Tigrane (Op. ser. um 1800) besonders rühmt, bedeutend und ruhmvoll vermehrt. Seit 1795 gehörte auch Himmel als königl. Kapellmeister zu den Zierden Berlins, für welches er verschiedene Opern mit großem Beifall schrieb. Er war ein Schüler Naumanns, ein Virtuose auf dem Pianoforte, für welches er Vieles

*) J. F. Reichardt (geb. 1751 zu Königsberg in Preußen, gestorben den 27. Juni 1814 auf seinem Landsitze zu Giebichenstein bei Halle) war ein philosophisch und ästhetisch gebildeter, mit der Literatur in weitem Umfange vertrauter Künstler, von tiefem Gefühl für seine Kunst, und von liberalem Geschmack, und geläuterten Kenntnissen. In der dramatischen Composition schien besonders Gluck sein Muster zu seyn. Der strenge Contrapunkt war seine Stärke nicht, aber desto mehr der wahre, innige, zarte und pathetische Ausdruck. Wie sehr er die großen Meister aller Nationen zu schätzen wußte, wie aufgeklärt und edel er über die Kunst dachte, beweist unter andern sein musikal. Kunstmagazin (Berlin 1782—91 in 8 Stücken), worin er auserlesene Proben aus den Werken der ersten Meister Italiens, Teutschlands und Frankreichs mittheilt und beurtheilt, und andre Kunstgegenstände geistreich abhandelt. Sein fruchtbares Genie hat sowohl für Kammer-, als Kirchen- und Theatermusik sehr Viel geliefert, z. B. die Opern Andromeda, Brenno und Rosmonda; verschiedene Liederspiele, und das schöne Singspiel die Geisterinsel. Nicht minder zahlreich und mannichfaltig sind auch seine schriftstellerischen Arbeiten im Fach der Tonkunst (z. B. seine Berliner musikal. Zeitungen 1793 und 1805 und 1806), welche man in Gerber's Lexikon der Tonkünstler verzeichnet findet. A. d. A.

componirte, und hatte mit seinem Talent als Opern-componist schon in Italien und Rußland geglänzt. Auch die Kirchenmusik verdankt ihm manche Werke. A. d. Ue. Seit 1804 hat sich auch der Kapellmeister Anselm Weber um die Berliner Bühne verdient gemacht. Und vor Kurzem ist der berühmte Componist der Vestalin, Spontini, auch für die Oper angestellt. Der geniale Instrumentalcomponist und Violoncellist, Bernhard Romberg, trat im Jahr 1805 zu Berlin in die königl. Kapelle, und brachte daselbst seine neue Oper, Ulysses und Circe, auf die Bühne. Zus. des Uebers.]

Der Hof von München hat allgemein den Ruf gehabt, die Tonkunst zu begünstigen und zu beschützen. Der Glanz seiner Opern hat lange seinen Geschmack und seine Freigebigkeit bewiesen; und ohne Schmeichelei darf man sagen, daß selbst einer der verstorbenen Kurfürsten ein guter Componist war. Zu Manheim hatte der Kurfürst von der Pfalz lange Zeit ein Orchester, das man als das vollständigste und am besten eingerichtete in Europa betrachtete: und die Oper von Stuttgard war nicht weniger berühmt durch die trefflichen Compositionen, als durch die Pracht des Schauspiels *).

*) Die Stücke Jomelli's (Oberkapellmeisters des Herzogs von Würtemberg seit 1748) verdienen in reichem Maaße Auszeichnung. Dieser große Meister hatte die Ehre, eine musikalische Revolution in dem größten Theile Teutschlands hervorzubringen. Weislich in etwas abgehend von seiner dünnen kunstlosen Partitur, gab er in einigem Grade der Teutschen Vorliebe für reiche Harmonie und fleißige Bearbeitung nach; und durch eine Mischung von beiden Stilen

[In München ist der im In- und Auslande berühmte Kapellmeister Ritter Peter von Winter nicht zu übergehen, der, außer andern Fächern der Composition, in dem theatralischen besonders sein fruchtbares Genie in so vielen Werken, seit ungefähr 1784, auf das glänzendste gezeigt hat. Am bekanntesten und beliebtesten ist unter seinen Opern das unterbrochene Opferfest. In Stuttgard verdient der edle Zumsteeg (seit 1792 Concertmeister und Director der Oper) ein ehrendes Andenken, ob er gleich nur wenig Opern componirt hat. Dieser geistvolle Tonkünstler (der vorzüglich durch seine Balladen und andre Singcompositionen bekannt ist, und auch schätzbare Kirchencantaten schrieb) starb zu früh für die Kunst in seinem 42. Jahre 1802. Für Stuttgard und Manheim ist auch der um geistliche und weltliche Musik verdiente Kurpfälzische Oberkapellmeister Holzbauer, ein Schüler des berühmten Fux, der Erinnerung werth. Er hatte sich in Wien (wo er 1718 geboren war) und in Italien gebildet, wo er zwei seiner Opern gab, und machte sich durch seine Teutsche Oper, Günther von Schwarzburg (für Manheim 1776), in Teutschland bekannt. Zus. vom U.]

In dieser allgemeinen Uebersicht der Cultur und Beförderung der Opernmusik in Teutschland hat auch Braunschweig Anspruch auf eine Stelle, wäre es auch nur wegen der Bewunderung und Begünstigung der ge-

huldigte er ihrem Geschmack und verbesserte vielleicht seinen eigenen.

schmack- und ausdrucksvollen Werke eines Benda, Schwanberger und Fleischer *).

[Unter den Teutschen Städten, wo die dramatische Musik geblüht hat, darf auch Weimar, der Sitz so berühmter Dichter und Tonkünstler, wo Wieland und Göthe ihre Meisterwerke schufen, und die Kunstwelt begeisterten, und zur Veredlung des Geschmacks wirkten, nicht ungenannt bleiben. Zunächst machte sich hier Schweitzer, erst zu Hildburghausen (als die Opern da blühten) und seit 1772 zu Weimar Musikdirector, nachher aber Kapellmeister zu Gotha, durch die Composition von Wieland's Alceste berühmt, einer Musik, welcher der Dichter selbst die schönste Lobrede sowohl im Teutschen Merkur, als in unten stehendem Briefe **) gehalten hat:

*) Joh. Schwanberger (geb. zu Wolfenbüttel 1737) hatte sich theils nach Graun, theils in Italien gebildet, und setzte von 1762 bis 1782 eilf Italiänische ernsthafte Opern. Georg Benda gehörte (nach den bekannten Nachrichten) nicht Braunschweig, sondern Gotha an, wo er seit 1748 Kapellmeister war. Er hatte auch Italien besucht, und componirte eine Italiänische Oper und ein Intermezzo, und verschiedene Teutsche Singspiele, machte aber vorzüglich durch seine Melodrame (Ariadne, und Medea), als deren Schöpfer in Teutschland er zu betrachten war, Epoche. Beide Meister sind auch durch ihre schönen Arbeiten für das Klavier beliebt gewesen. Friedr. Gottlob Fleischer (geb. zu Köthen 1722), Herzogl. Braunschweigischer Kammermusikus und Organist, ein großer Klavierspieler, schrieb unter andern Werken die Singspiele, das Orakel und Comala. Er starb 1806. A. d. U.

**) Der berühmte Wieland schrieb im Jahr 1774 an den Kön. Baier. Geh. Rath Anton Ritter von Klein in München (den Dichter der vom Kurpfälzischen ersten Kapellmeister Holzbauer meisterhaft componirten Oper: Kaiser Günther von Schwarzburg) über seine eigene Teut-

Er hat noch mehrere Singspiele, Operetten und ein Monodrama componirt, die aber weniger bekannt worden sind, als sie es wahrscheinlich verdienen. Sein Nachfolger war der, auch durch seine trefflichen Klaviersonaten und einige theoretische Arbeiten verdiente, Ernst Wilhelm Wolf, welcher mehrere Opern (auch Wielands Alceste), Operetten, und ein Monodrama geschrieben, die aber ebenfalls durch die glänzenden Opern der neuern Zeit verdrängt sind. Eines seiner ausdrucksvollen schönen Werke, der Cantate, Serafina, erinnere ich mich seit geraumer Zeit her noch mit Vergnügen. Nach Wolf hat J. F. Kranz die Oper dirigirt und mit Gesängen und Chören bereichert, seit 1803 aber des verewigten Zumsteegs Stelle in Stuttgard einge-

sche Oper Alceste, vom Herz. Weimarischen Kapellmeister Schweizer in Musik gesetzt, und über die vom Ritter Gluck componirte Italiänische Oper dieses Namens unter andern: „Auch diese letztere ist, besonders was die Musik betrifft, ein göttliches Werk, wie Sie wissen. Aber meines Schweizers Composition der Teutschen Alceste ist und bleibt doch das Schönste, was wir bisher in dieser Art noch gehört haben. So überzeugt ich hiervon durch mein Gefühl und meinen Verstand bin, so würde ich doch nicht so zuversichtlich sprechen, wenn ich nicht große Kenner der Musik, die in Italien und Teutschland Alles gehört haben, was hörenswerth ist, eben so sprechen gehört hätte. — Die Recitative sind darin eben so interessant, und beinahe noch interessanter, als die Arien. Aber die herrlichsten Stellen würden verloren gehen, wenn sie nicht mit dem gehörigen Geist, Nachdruck und Gefühl recitirt würden, oder wenn die Instrumente, die keine Note zu machen haben, welche nicht etwas zum Ausdruck beitrüge, nicht mit der äußersten Accuratesse zu dem gemeinschaftlichen Zweck mitarbeiteten.“ (S. Morgenblatt No. 160. 1820.)

kommen. Hierauf trat der als Organist, als Flötist, und durch sein meisterhaftes Fortepianospiel ausgezeichnete bisherige Cantor der Leipziger Thomasschule, A. E. Müller (durch Flötenconcerte und kunstreiche Compositionen fürs Fortepiano, und durch seine theoretischen Werke den Kennern sehr werth) in den Weimarischen Wirkungskreis, worin er auch für die Aufführung der Oper mit glücklichem Erfolg thätig war. Er starb zu früh für die Kunst im December 1817].

[Leipzig hat auch seit einer langen Reihe von Jahren neben den mancherlei Schauspielen das Vergnügen des musikalischen Dramas genossen. Hier war es, wo J. A. Hiller in den siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts mit seinen beliebten Operetten von Weisse (z. B. der Jagd, der Liebe auf dem Lande, dem Aerntekranz) Epoche machte. Hier erschienen aber auch seit 1783 bis gegen 95, unter Guardasoni's Direction, und unter der Anführung verschiedener Kapellmeister, wie Danzi, die vorzüglichsten Opern älterer und neuerer Teutscher und Italiänischer Meister, unter welchen die von Mozart, von der Prager Gesellschaft, für die er sie zunächst geschrieben hatte, dargestellt, unvergeßlich bleiben. Außerdem ergötzten auch die Opern von Cimarosa, Paesiello, Martin, Naumann, Dittersdorf u. A. das Publikum, und ihnen sind in neuern Zeiten die neuern Werke von Cherubini, Weigl, Spohr, Dalayrac, Boieldieu, Mehül, Nicolo, Pär, Spontini, Süßmaier und selbst Rossini, gefolgt, ohne daß die älteren klassischen Stücke, vorzüglich Mozarts, darüber vergessen wurden.

Es gibt noch mehr Teutsche Städte, wie Bremen,

Frankfurt am Main, Hanover *), Dessau, Breslau, wo entweder regelmäßig Opern bestehen, oder doch abwechselnd Statt gefunden haben; da aber die näheren Nachrichten theils fehlen, theils wenig von dem bisher Bemerkten Ausgezeichnetes enthalten würden, so überlassen wir sie den speciellen Theaterchroniken, ohne die Verdienste derer, welche als Directoren oder in der Darstellung selbst für das musikalische Drama thätig waren, oder noch sind, im mindesten zu verkennen. Zus. des Uebers.]

An der Spitze der großen Operncomponisten, deren Werke die Teutschen im achtzehnten Jahrhundert anzogen, steht der unvergleichliche Georg Friedrich Händel. Nach ihm sind zu nennen: der durchsichtige, aber elegante (slight but elegant) Hasse, der geschmackvolle und correcte Graun, und der einfache und ausdrucksvolle Gluck. Auf diese können wieder folgen: der verfeinerte und fantasiereiche Joh. Christian Bach **), der erfinderische und fruchtbare Mozart, und der liebliche und zierliche (mellifluous and polished) Pleyel ***), dessen Genie, während des Consulats Napoleons, in der Hauptstadt

*) Hier ward Händel an Steffani's Stelle 1710 Kapellmeister. A. d. U.

**) Der sogenannte Meiländische, auch Englische oder Londoner Bach, der jüngste Sohn des großen Joh. Sebastian, Kapellmeister der Königin von England. Er war seit 1754 Organist zu Meiland, seit 1759 aber in England, und hat, außer vielen Instrumentalstücken, ungefähr sechs Italiänische Opern gesetzt. A. d. U.

***) Ign. Pleyel (Jos. Haydn's Schüler) war bis zur Französ. Revolution Kapellmeister zu Straßburg, seit 1793 in Lon-

geehrt und gepflegt wurde. In Frankreich scheint die Oper im achtzehnten Jahrhundert eifrige und freigebige Begünstigung gefunden zu haben. Anhänglich an Lulli's [eines gebornen Florentiners] und Rameau's Verdienste, ließen die Franzosen ungern ihre Compositionen von denen der Italiänischen Meister verdrängen, und verehren noch die Namen der Künstler, deren Werke kaum mehr zu haben sind. Man kann daher die aufmunternde Aufnahme eines Schülers von einem jener Lieblinge ihrer Zeit voraussehen. Colasse, der Zögling und unmittelbare Nachfolger Lulli's, setzte für die Académie Royale (zwischen 1687 und 1706) acht Opern mit Beifall *). Jedoch hatte dieser nach Ruhm strebende junge Mann mit den Nebenbuhlern La Coste und Campra, Charpentier und Demarets, auf welche 1706 Bertin, 1714 Mouret, 1718 Monteclaire, und 1725 mit vereinigten Talenten Francoeur und Rebel, 1731 Blamont, und endlich 1733 Brissac, folgten, zu wetteifern.

Obgleich auf Colassen Vieles von der Gunst des Publikums überging, die sein großer Lehrer genossen hatte, so nahm er doch nicht Besitz von dem Opernthrone, den sein Schwiegersohn Francine bestiegen

don, wo er Concerte gab, bald nachher aber (wenigstens um 1796) in Paris, und hat sehr viele beliebte Instrumentalstücke, der Angabe nach aber nur eine Oper, Ifigenia in Aulide (1785 zu Neapel aufgeführt) geschrieben.

*) Er begann seine Laufbahn mit dem rühmlichen Unternehmen, eine von seinem Lehrer nur bis zu Ende des I. Acts vollendete Oper, Achille et Polyxene, zu vollenden.

hatte, welcher, nach Dr. Burney, ein Privilegium auf zehn Jahre unter der Bedingung erhalten hatte, daß er der Witwe und den Kindern Lulli's eine jährliche Pension von 10,000 Livres bezahlte *). Hr. de la Borde bemerkt richtig genug, daß die Direction einer Oper ein mühsames und verdrießliches Geschäft ist; aber dieß ist nicht die einzige Erfahrung der meisten Entrepreneurs; sie haben dieß Amt nicht blos beschwerlich, sondern auch verderblich gefunden. Francine bemerkte bald die Nothwendigkeit, sich einen Theilnehmer an seinem Verluste und einer Schuld von 380,780 Livres zu verschaffen, welche die Inhaber des Patents nöthigte, ihr Privilegium schnell auf Andre zu übertragen, die dabei bald ihren Ruin fanden.

Ungeachtet dieser fast gewissen Folgen der Führung des Französischen Opernscepters, fehlte es doch von Zeit zu Zeit nicht an neuen Unternehmern; und unter allen seinen Revolutionen nach dem Tode seines ersten Gesetzgebers, behauptete das lyrische Drama seinen Einfluß und behielt Viel von seinem alten Stil **).

*) Wie es scheint, trat Francine mit Dümont in Verbindung, und erhielt ein Privilegium noch für zehn Jahre.

**) Eine Flugschrift des Abbé Raguenet im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts: Parallèle des Italiens et des François en ce que regarde la Musique et les Opéras, erzeugte einen langen fruchtlosen Streit über die Vorzüglichkeit der Französischen oder Italiänischen Composition. Fontenelle, der die Schrift zu censiren hatte, sagt in seinem Zeugniß: „er glaube, sie werde dem Publikum sehr angenehm seyn, vorausgesetzt, daß es der Billigkeit fähig ist.“ Als ob Billigkeit in der Entscheidung einer Parteifrage, selbst in der Musik, je geherrscht oder einen Antheil haben gedurft hätte.

Endlich jedoch (1752) brachte Pergolese's Serva padrona, zu Paris gehört, die Hauptstadt in ein Feuer, das einige Jahre zum Löschen bedurfte. Rameau's neue Harmonieen und Begleitungen, die er den Parisern 1733 vorgelegt, hatten in den eifrigen Verehrern Lulli's einen Aufruhr erregt, der sich bald legte: aber nunmehr entstand eine Wut, die der Besänftigung trotzte. Rameau's Vorzüge hatten nicht nur allmählich allen Widerstand überwältigt, sondern selbst die Ohren und Herzen der Franzosen versöhnt, und waren zu dem hinzukommenden Triumph bestimmt, Pergolese's Musik von der Gallischen Bühne zu verbannen. Indeß lebte die Oper dieses Meisters, Castor et Pollux, 1754 wieder auf, und fand in dem Publikum einen durch die vergangenen Aufdrängungen der Serva padrona gereizten Appetit: und selbst der kalte, bedächtige De la Borde ruft in seinem Essay sur la Musique aus: „Dieß schöne Drama erhielt, ohne eine Abnahme des Beifalls oder Vergnügens bei den Zuhörern, hundert Vorstellungen, welche zugleich die Seele, das Herz, den Geist, die Augen und Ohren, und die Einbildungskraft von ganz Paris ergötzten" *).

Da es sich ereignete, daß bald nach der Erscheinung und Verwerfung des ersten Stückes von Pergolese eine Italiänische Truppe komischer Opernsänger zu Rom auftreten wollte, so erlaubten ihnen die Académie Royale

*) Die gleichzeitigen und folgenden Operncomponisten, aus Rameau's Schule, waren Mondonville, Berton, Auvergne und Trial, welche zwischen 1742 und 1775 blühten.

de Musique nicht eher zu spielen, als bis sie zu Paris Vorstellungen gegeben hätten, wo man, nach einigen Schwierigkeiten, die Serva padrona in den Zwischenakten von Lulli's Acis et Galatea als ein Zwischenspiel verstattete. Zum zweiten Mal gehört, gewann sie die allgemeine Zuneigung, machte viele Proselyten für die Italiänische Musik, und brachte die Freunde Rameau's und der Nationaloper in Harnisch *).

Im Jahr 1753 wurde Paris mit Rousseau's Devin du village unterhalten, einem Singspiel, das erst im Opernhause als Zwischenspiel aufgeführt wurde. Der gefällige einfache Musikstil, weder ganz Französisch, noch ganz Italiänisch, war dem halb entwöhnten Geschmack der Franzosen angenehm; und das in ihrer Sprache geschriebene Stück erregte ihren ungemischten und höchst lebhaften Beifall. Aber ihr verbesserter Geschmack war nicht von Dauer. Das Altväterische und Gezwungene, das Schwülstige und Rauhe ihrer eigenen Componisten kam wieder in Gunst; und die Wiederaufweckung der Opern Lulli's und Rameau's, und die Vertreibung der Italiänischen Bouffons, wie man die Sänger aus Italien spöttisch nannte, vollendeten den Triumph der Französischen Virtuosen über ihre eigene Reform.

Im Jahr 1758 unternahm es Doni, ein Italiä-

*) Unzählige Flugschriften wurden auf beiden Seiten gewechselt, und unter diesen erschien Rousseau's berühmte Lettre sur la Musique Française. Die Anhänger des alten Stils ausgenommen, wurde dieser Brief in und außer Frankreich mit Entzücken bewundert; aber die sichersten Beweise seines Werths waren die Heftigkeit, mit der er geschmäht, und die Schwäche, mit der er beantwortet wurde.

nischer Tonsetzer aus Parma, die Melodie seines eigenen Vaterlands Französischen Worten für die komische Oper anzupassen. Und drei Jahre später waren Philidor und Monsigny so glücklich in dem gewagten Unternehmen, den Französischen mit dem Italiänischen Stil zu vereinigen, daß bald darauf die Opern, Rose et Colas, Annette et Lubin, Le Roi et le fermier, Le marechal ferrant, Le Sorcier, und Isabelle et Gertrude, mit Glück auf das Théatre Italien gebracht wurden *). Im Jahr 1770 bewies Philidor's Ernelinde seine Fähigkeit, den alten Französischen Opernstil zu verlassen. Sein geschwindes Tempo der Recitative und die lebhaften Arien (im Italiänischen Geschmack), mit denen er die Auftritte schloß, gewannen allmählich seine Zuhörer, und erregten bei der Wiederholung des Stücks großen Beifall.

Um diese Zeit fingen die hervorragenden und originellen Talente André Gretry's aus Lüttich die Französische Hauptstadt an zu schmücken und zu beleben. Dieser wahrhaft geniale Tonsetzer, den Sacchini liebte und bewunderte **), erfreute Paris mit fast dreissig Opern, z. B. le Huron, Lucile, Zemire et Azor, und Richard Coeur de Lion; unter diesen wurden die zwei letztern ins Englische übersetzt, und in London ge-

*) Das letzte dieser Stücke erschien vor Gretry's Ankunft zu Paris, welcher aus Italien Viel von dem hohen Geschmack dieses Landes mitgebracht hatte.

**) Sacchini sprach stets von Gretry's Genie höchst rühmlich, und äußerte, daß er, obgleich ein Teutscher, doch von Natur das Feuer und die Lieblichkeit der Italiänischen Schule besitze, und alle ihre zierliche Anmuth erlangt habe.

spielt, wo sie mit allem dem Beifall aufgenommen wurden, den die Neuheit ihres Stils, und ihr Geist und Pathos den Parisern abgedrungen hatten *).

Gluck's Scharfsinn erkannte, bei seiner Ankunft zu Paris 1774, die fast eingewurzelte, wiewohl geheime Vorliebe der Franzosen für ihre eigene Manier, und nahm die Politik an, Lulli's und Rameau's Stil immer im Auge zu haben, als er, nach der Aufführung seines berühmten und schon durch den Ruf anerkannten, Orphée, seine Iphigenie (deren Text nach einer von Racine's besten Tragödieen gearbeitet war) mit hohem und allgemeinem Beifalle hören ließ. Mit seiner Oper Cythère assiégée, die 1775 gegeben wurde, war er nicht eben so glücklich. Hier war eine Zärtlichkeit und Delicatesse nöthig, deren Gluck nicht immer Meister war. Aus dem nämlichen Mangel besaß seine Armide, die zwei Jahre später auf die Bühne kam, nicht den anmuthigen, süßen und pathetischen Ausdruck, der mit der Sprache und Situation der Charaktere übereinstimmt **).

*) Die Talente dieses musikalischen Genies waren höchst achtungswürdig und vielseitig; und seine Ansichten der bürgerlichen Gesellschaft, der Moral und der Wissenschaft liberal. Sein Essay sur la Musique ist gründlich und lehrreich; und seine Schrift de la verité etc. beweist einen hellen Kopf.

**) Dieß Urtheil scheint etwas unbillig. Lehrreich ist hierüber Reichardt in seiner Berlin. Musik. Zeitung No. 28. 1805 in dem Aufsatz: Etwas über Gluck und dessen Armide. Er sagt unter andern: „Seine Armide erfüllt das Ideal der französischen tragischen Oper mehr, als jedes andere seiner Meisterwerke. Er hat dieses in vieler Rücksicht schöne Gedicht im Geiste Lulli's und Rameau's, und doch mit der freiesten Anwendung seiner eigenen hohen

Jedoch, Alles zusammengenommen, ist Gluck's Musik wahrhaft vortrefflich. Seine Recitation ist hinreißend und eindringend, und seine Melodieen oder Arien sind kühn und voll Leben; und ob sie schon für die Ferne gebildet sind, und, gleich den theatralischen Decorationen, keine zu nahe Betrachtung ertragen, so ergreifen sie doch, an ihrem Orte, mit der Schönheit und der Kraft der Natur. Diesen Eigenschaften verdankten Gluck's Compositionen ihre Macht über die Gefühle der

Kraft und Kunst, bearbeitet, und so den Begriff, über welchen die besten Französischen Künstler ein Jahrhundert gebrütet hatten, idealisirt und vollendet." Er rühmt ferner die charakteristischen Gegeneinanderstellungen zwischen Armide und Renaud, und die endliche Verschmelzung der Empfindungen, die lieblichsten zaubervollsten Gesänge und Tänze im vierten Act, die unaussprechliche Lieblichkeit in den Versen: Voici la charmante retraite etc. und Jamais dans ces beaux lieux etc. und überhaupt der ihm so unrecht abgesprochenen Süßigkeit seiner Melodieen." — Die Armide wurde 1805 bei vollem Hause zwölfmal in sechs Wochen unter des Kapellm. A. Webers Leitung Teutsch aufgeführt, worüber sich ein Ungenannter No. 61 sehr vortheilhaft äußert. Mad. Schick und Hr. Eunike führten die beiden Hauptrollen meisterhaft aus. Nachher gab man auch Gluck's Iphigenie in Tauris. — Ich selbst genoß in Berlin am 25. Juni 1805 die Aufführung der Armide, und schrieb darüber unter Anderm Folgendes für die genannte Zeitung nieder: „In dieser Oper vereinigten sich Musik, Poesie, dramatische Kunst und mahlerischer Effekt zum bezauberndsten Ganzen. Die Musik verfolgt immer die Leidenschaft und den Affekt mit dem lebendigsten Ausdruck, und reißt den Zuhörer unwiderstehlich mit sich fort. Da ist keine Leere, nichts Mattes, kein kaltes Recitativ, keine gekünstelte Arie. Alles ist Seelenausdruck, Gesang aus der Tiefe des Herzens, oder bald liebliche, bald schauerliche Schilderung. Wie süß ertönt die Musik bei den reizenden Scenen der Lustgefilde, und wie schrecklich bei den furchtbaren Verwandlungen des Schauplatzes! u. s. w. A. d. U.

Franzosen. Sie verführten selbst die Feinde dieses genres und überredeten sie zur Hälfte, daß sie im Anhören der herrlichen Melodieen dieses Ausländers die Musik ihrer eignen National-Idole vernähmen.

Unter dem Enthusiasmus dieser Bewunderer, deren allgemeiner Ausruf war, Gluck habe die alte Musik der Griechen wiederhergestellt, kam Piccini an, und Krieg war unvermeidlich. Indem er ins Feld rückte, sah er die Freunde der Italiänischen Musik herbei strömen, und seine Fahne vertheidigen. Ganz Paris war auf der Hut; Jedermann war entweder Gluckist oder Piccinist.

Dieser fruchtbare, geistreiche und originelle Tonsetzer stand manche Kränkungen aus, ehe er die Herzen der Pariser gewann. Es geschah nicht so geschwind, daß die Sachwalter Gluck's und die Parteigänger der alten Französischen Oper ihn die Aufgabe lösen ließen, ob die Gallische Sprache für die Italiänische Melodie empfänglich sey. Endlich schienen jedoch die Opern Roland, Atys, Iphigénie en Tauride, Adele de Ponthieu, Didon, Diane et Endymion, und Penelope, den Streit beizulegen. Der graziöse und ausdrucksvolle Sacchini sah sich nun einen Weg in Frankreich geöffnet, und setzte im Jahr 1783 die Oper Renaud für das Französische Theater; und im nächsten Chimene, und Dardanus, welche beide mit Entzücken aufgenommen wurden. Anfossi, Paesiello und Salieri hörte man später mit Beifall. Allein, wenn die Italiänischen Meister, welche Paris besuchten, viel Lob einärnteten, so nahmen sie auch unvermerkt Etwas von dem

schlechten Geschmack der Franzosen an. Die Französischen Melodieen oder Arien (airs) Piccini's und Sacchini's haben nicht die unverfälschte Lieblichkeit ihrer Italiänischen Compositionen; auch sind ihre Französischen Recitative nicht ganz frei vom tour de phrase et de periode (von rhetorisch-declamatorischen Wendungen) *).

Piccini brachte es bei den Parisern dahin, eine Singschule zu errichten, und einer von den wenigen noch übrigen Vortheilen, die aus der neuen Ordnung der Dinge erwachsen, ist das Nationalinstitut, dessen musikalischem Fache Cherubini so geschickt vorsteht.

Nachdem ich die Fortschritte der Italiänischen Oper auf dem festen Lande im Allgemeinen gezeichnet habe, sind wir nun vorbereitet, die Verdienste der mancherlei fremden Tonsetzer und Theoristen individuell zu betrachten. Unter ihnen werden wir Künstler vom ersten Range des Genies und der tiefsten wissenschaftlichen Talente antreffen.

*) Würde ich gefragt: Wann werden die Franzosen durchaus an guter Musik Geschmack gewinnen? so würde ich antworten: Wenn der Stil Lulli's und Rameau's gänzlich vergessen seyn, und eine lange Gewohnheit, die schönen und pathetischen Melodieen Italiens zu hören, ihren Geschmack wiedergeboren, und ihnen im musikalischen Verstande eine neue Natur gegeben haben wird.

Dreizehntes Kapitel.

Allgemeine Uebersicht der vornehmsten Italiänischen und Teutschen Componisten und Virtuosen des achtzehnten Jahrhunderts.

Was für Fortschritte auch immer die geistliche oder weltliche, ernsthafte oder komische, Vocal- oder Instrumentalmusik vor dem letzt verflossenen Jahrhunderte gemacht haben mochte, so geschah es doch erst gegen das Jahr 1700, daß sie anfing die Politur oder Verfeinerung zu erhalten, und jene Großartigkeit und Bündigkeit anzunehmen, welche die Kunst charakterisiren sollten, und wodurch ihre neueren Bewunderer ergötzt und bezaubert worden sind. In der That ist dieser Satz so allgemein wahr, daß er auf jedes Land angewendet werden könnte, wo die harmonische Kunst kultivirt worden ist. Die Absicht des gegenwärtigen Kapitels indessen ist, ihre Vervollkommnung durch das Genie und den Fleiß der Italiänischen und Teutschen Meister ins Licht zu setzen.

Unter diesen ist einer der Ersten, der unsre Aufmerksamkeit verdient, Nicola Francesco Haym aus Rom. Um das Jahr 1700 kam dieser achtungswürdige Tonkünstler und literarisch gebildete Mann nach London, als die Kunstfreunde dieser Stadt seinen Talenten und seinem Unternehmungsgeiste die Errichtung einer Italiänischen Oper verdankten. Er verband sich zu dieser schwierigen Unternehmung mit Clayton und Dieupart, Männern von beträchtlichen musikalischen Fähigkeiten, und paßte die Melodieen der Oper Camilla von Buo-

noncini dem Englischen Text von Owen Mac Swiney an, und fügte eine Ouvertüre und mehrere Gesänge hinzu, welche zu ihrer Zeit sehr bewundert wurden. Nachher brachte er Alessandro Scarlatti's Pyrrhus and Demetrius, auf ähnliche Art bearbeitet, auf die Bühne, und fuhr so glücklich fort, bis zu Händel's Ankunft, dessen Rinaldo die öffentliche Aufmerksamkeit erhöhte, und für eine Zeit jeden andern Versuch in der dramatischen Musik verdrängte.

Haym's verschiedene Talente setzten ihn in Stand, sich von der musikalischen Composition zu der erhabenen Beschäftigung mit der Literatur zu wenden. Dem zu Folge machte er Vorschläge von sechzehn Artikeln bekannt, auf Subscription eine Englische Uebersetzung einer Geschichte der Musik in zwei Quartbänden herauszugeben, die ursprünglich von ihm selbst Italiänisch geschrieben war, und die ganze Periode zwischen der Zeit, da Kadmus die Kunst in Griechenland einführte, und dem Jahrhundert, in dem er selbst schrieb, umfaßt. Dieß Unternehmen fand jedoch keine Aufmunterung; er gab daher den Plan auf, und fing eine Gemähldesammlung an, wozu er von einer Menge ausgezeichneter Personen, unter andern Sir Robert Walpole und Dr. Mead, bewogen wurde. Haym hatte auch einigen Anspruch auf den Namen eines Dichters. Er schrieb viele Cantaten, von denen Galliard einige componirte, und den Text der Oper Etearco, die man 1711 auf dem Heumarkttheater aufführte.

Der geschmackvolle und geschickte Orlandini war ein fleißiger Componist, und versah das Venezianische

Theater mit einer grossen Menge Opern. Sein Talent für dramatische Wirkung war einzig, bis Hasse und Vinci erschienen; und in der leichten und muntern Composition von Intermezzi, worin nachher Pergolese sich so sehr hervorthat, stand er allein. Seine dreistimmigen Hymnen sind gründlich gearbeitet, obgleich in einfachem Stil; und seine Cantici oder Lieder wurden günstig aufgenommen und viel gesungen. Orlandini blühte von 1710 bis 1745.

Gasparini machte seinem Geburtsorte Lucca durch seine trefflichen Opern und Cantaten Ehre; und Steffani, dessen persönliche Verdienste und abwechselnde Laufbahn einen andern Platz in diesem Werke einnehmen, wird immer der Stolz von Castel Franco seyn.

Jener vortreffliche Contrapunctist, Alessandro Scarlatti, war ein Neapolitanischer Edelmann. So zahlreich sind seine Werke, daß seine Opern allein fast hundert Stücke betragen; und die Anzahl seiner Oratorien, Serenaten und Cantaten ist groß genug, um die Fruchtbarkeit seiner Erfindung darzuthun. Obgleich das allgemeine Verdienst seiner Werke einen beträchtlichen Abzug leidet, wohin ihre bisweilige Steifheit, Härte (crudity) und Affectation gehört, so hatten sie doch genug Vortrefflichkeit, um es bedauern zu lassen, daß von allen seinen Arbeiten nur zwei *) gedruckt worden sind: Cantate a una e due Voci, und Motetti a una, due, tre, e quattro Voci con Violini. Eine seiner schönsten

*) Auch seine concerti ecclesiastici sind zu London 1720 gestochen. A. d. U.

Compositionen war Pirro e Demetrio *); aber seine Cantaten nehmen einen hohen Rang in dem Verzeichniß ähnlicher Tonsätze ein, und werden von Sammlern eifrig gesucht. Domenico Scarlatti, sein Sohn, der seine Laufbahn als Kapellmeister an einer Kirche zu Rom begann, wurde im Jahr 1728 vom König von Portugal in Dienst genommen. Seine Compositionen für den Flügel, bestehend aus verschiedenen Sammlungen von Tonstücken, sind munter, reich, glänzend, und verrathen in ihrem allgemeinen Stil die bewundernswürdige Fertigkeit ihres Verfassers auf Tasteninstrumenten **).

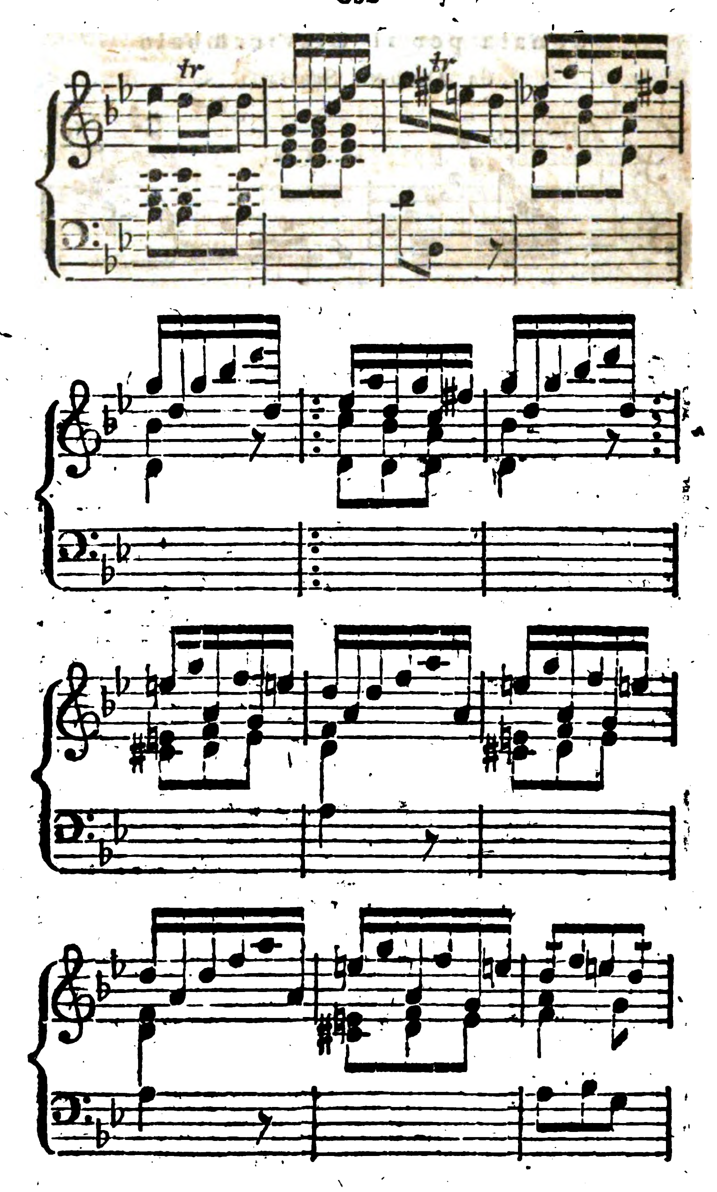
*) Zu London 1708 aufgeführt, und mit Englischem und Italiänischem Text gestochen. In Reichardts Kunstmagazin II. Bd. stehen zwei Arien von ihm. A. d. U.

**) Ich besitze zweierlei gestochene Werke von Dom. Scarlatti. Das eine hat den Titel: VI Sonate per il Cembalo solo, composte dal Signore Don Domenico Scarlatti Cavalier di San Giacomo in Madrid. Opera 1ma. Alle spese di Giov.ⁿⁱ Ulrico Haffner, sonatore di Liuto in Norimberga. 11 Seiten Querfolio. Diese Sonaten sind nur sechs lebhafte Sätze von zwei Theilen; fünf im 3/8, nur einer im 4/4 Tact. Das andre ist betitelt: XXX Sonate per il Clavicembalo, dedicate alla Sacra Real Maestà di Giovanni Quinto, il giusto Rè di Portogallo, d'Algarve, del Brasile etc. etc. etc. da Don Domenico Scarlatti, Cavaliero di S. Giacomo e Maestro de' Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie etc. Opera prima. Messo e dato a luce per Gerhardo Friderico Witvogel, adesso stampate a spese di Giov. Covens junior. A Amsterdam. Mit einer kurzen bescheidenen Vorrede des Italiänischen Meisters. 87 S. Fol. Auch diese Sonaten bestehen nur aus 29 einzelnen Allegro's und Presto's, und einer dreistimmigen Fuge (Moderato, 6/8). Sie sind reich an glänzenden Passagen, Figuren, Läufern, gebrochenen Accorden, Triolen, und haben viel Glanz und Feuer, und verbinden oft eine angenehme Melodie mit einer

Sonata per il Clavicembalo
da Domen. Scarlatti.



originellen Harmonie und Modulation, und kleinen Imitationen. Die Schwierigkeiten liegen vorzüglich in dem Ueberschlagen der Hände und in einigen weiten Sprüngen. Ohne lange zu wählen, gebe ich hier die sechste Sonate aus der ersten Sammlung als die kürzeste zur Probe. Die zweite Sammlung enthält mehr Schwieriges. A. d. U.


tr
tr


tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr




tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr



Giovanni Battista Buononcini, der Sohn von Giov. Maria Buononcini, aus Modena, studirte erst unter seinem Vater, und wurde hernach zu Wien unter die Kapelle des Kaisers Leopold aufgenommen. Durch den Ruf der Opern Aless. Scarlatti's angefeuert, eiferte er diesem Meister schon in seinem achtzehnten Jahre nach, und componirte die Oper Camilla, welche zu Wien mit höherm und lauterem Beifall empfangen wurde, als je zuvor eine in London aufgeführte Oper erhalten hatte. Dieß Stück begründete seinen Ruf bei den Engländern, und bewog die königliche Akademie der Musik, ihn aus Rom nach England einzuladen. Er nahm den Antrag an, und lieferte innerhalb ungefähr sieben Jahren die Opern Astartus, Cris-

pus, Griselda, Pharnaces, Erminia, Calpurnia, und Astyanax, welche alle, mehr oder minder, seiner Einsicht, wie seinen Talenten, Ehre machten. Aber der beste Beweis seiner Kunstfähigkeiten war der Kampf, den er mit den Riesenkräften eines Händel bestehen konnte. Buononcini, beschützt vom Herzog von Marlborough, und Händel von der kurfürstlichen Familie, trugen bei, auf einige Zeit den Streit zwischen den Torys und Whigs zu hemmen. Der von dem erstaunenswürdigen Teutschen gewonnene Triumph trieb Buononcini nicht sogleich aus dem Kampfplatze, sondern brachte vielmehr eine Art von Waffenstillstand hervor; er erhielt von der Marlborougher Familie (bei der er lebte) eine jährliche Pension von fünfhundert Pf., verfolgte in einer ehrenvollen Muße seine Studien, und schrieb viele Opern, wie auch zwölf Sonaten oder Chamber Airs (Kammermusikstücke) für 2 Violinen und einen Baß, gedruckt 1732 *).

Buononcini war etwas stolz von Charakter, und übermüthig in seinem Betragen; doch war dieß nicht sein einziges Unglück; ihm fehlte jenes Gefühl wahrer Ehre, welches die Ruhmbegier eines großen Mannes auf die durch die Anzahl und den Werth seiner eigenen Werke bestimmten Gränzen beschränkt. Indem er sich den Ruhm Ant. Lotti's, des Componisten von einem trefflichen Madrigal, anmaßte, verwirkte er die Achtung

*) Man findet eine Opernarie von ihm in Reichardts Kunstmagazin St. VI, S. 50. „Parto, amabile ben mio." A. d. U.

seiner Freunde und der Welt *). Bei einem so talent-reichen Tonkünstler war dieß Plagiat doppelt schimpflich. Selbst bei wirklicher Geistesarmuth wäre es nicht zu entschuldigen gewesen, und so sank er in der Achtung Aller zu einer Tiefe, aus der er nie wieder emporstieg. Seine Ungnade bei der Marlborougher Familie begleitete den Verlust seines Rufs, und im Verlauf von zwei Jahren verfiel er so weit, daß er sich, um Unterhalt zu gewinnen, mit einem Schwindler verband. Ein Mann, der den Namen Graf Ughi angenommen hatte, gab vor, das Geheimniß der Verwandlung der Metalle zu verstehen. Buononcini, der Gold brauchte, war leichtgläubig genug, ihm Gehör zu geben und mit ihm England zu verlassen. Nachdem er so immer mehr herunter gekommen war, blieb ihm nichts übrig, als seine Kunst wieder vorzunehmen. Er ging nun nach Paris, wo er für die königliche Kapelle componirte, und wo seine mit einer obligaten Violoncellstimme (die er selbst

*) Im Jahr 1727 brachte Buononcini als seine eigene Composition ein handschriftliches Madrigal zum Vorschein, dessen Werth große Aufmerksamkeit erregte. Etwa vier Jahre nachher traf es sich, daß eins der Mitglieder der Akademie der alten Musik aus Venedig eine gedruckte Sammlung Madrigale von Anton Lotti's (Organisten der St. Markus-Capelle) Composition erhielt, worin sich dasselbe Stück befand, das sich Buononcini zugeschrieben hatte. Bei dieser Entdeckung wurde eine Untersuchung angestellt; und ein Brief von Lotti, welcher die Mitglieder auf eine (in den Archiven des Kaisers Leopold niedergelegte) Abschrift des besagten Stücks verwies, nebst andern bekräftigenden Umständen, erhärtete Buononcini's Betrug.

spielte) begleitete Motette, vor dem König aufgeführt, ihm viel Bewunderung und Gunst erwarb *).

Im Jahr 1748 berief ihn der Kaiser von Teutschland nach Wien, die Musik zur Feier des Friedens von Aachen zu componiren; sie fand großen Beifall, und er wurde vom Monarchen mit hundert Ducaten belohnt. Von Wien ging er mit einem Italiänischen Sänger, Monticelli, dessen Talente schon auf der Londoner Bühne geglänzt hatten, nach Venedig, wo beide engagirt wurden. Die hervorragenden Züge von Buononcini's Genie waren Zärtlichkeit und Pathos. Seine Melodie war oft reich und lieblich, und sein Ausdruck im Ganzen mit Einsicht gewählt und angemessen. Man konnte ihm mit Recht einen eigenthümlichen Stil zuschreiben. Seine Recitative haben das Verdienst, den mancherlei Beugungen der Stimme sich anzuschmiegen, und sind überhaupt natürlich, lebendig und emphatisch. Er gab in England heraus: Cantate e Duetti, dedicati alla sacra Maestà di Giorgio Re della Gran Bretagna etc. Londra, 1721; die Opern Astartus und Griselda; Divertimenti da Camera per il Violino o Flauto, dedicati all' Eccellenza del Duca di Rutland, etc. Londra, 1722; das Funeral Anthem (Trauergesang) für den Herzog von Marlborough; und XII Sonaten,

*) Aufrichtige Wahrheitsliebe gebietet immer, Buononcini's sehr großen musikalischen Werth einzugestehen. Wenn ihm auch Händel's Größe und Erhabenheit fehlte, so besaß er doch eine Delikatesse und Grazie, welche immer für ihn einnehmen, und ein zärtliches Gefühl erregen mußten, so oft die von ihm zu behandelnden Worte Weichheit und Anmuth des Ausdrucks forderten.

for the Chamber, für zwei Violinen und einen Baß, gedruckt 1732.

Händel hatte nicht blos an Buononcini einen Nebenbuhler. Attilio Ariosti aus Bologna, ein Dominicanermönch, theilte diese Ehre. Dieser Componist war zuerst Kapellmeister bei der Kurfürstin von Brandenburg. Die Vermählung des Erbprinzen Friedrich von Hessencassel mit der Tochter der Kurfürstin veranlaßte eine Oper und ein Ballet von Ariosti's Composition. Diese Oper hieß Atys, und beide Stücke wurden auf dem Lustschlosse der Prinzessin bei Berlin aufgeführt, und höchst günstig aufgenommen. Nachdem er sich einige Jahre in dieser Stadt als Virtuose auf dem Violoncell und der Viol d'amour gezeigt und für beide Instrumente Vieles componirt hatte, folgte er einer Einladung der Operndirectoren nach London. Unter den von ihm hier gelieferten Stücken wurden blos Coriolanus und Lucius ganz gestochen; das erste war am meisten beliebt. Von Händel verdunkelt, wie Buononcini, verlor er auch sein Ruf, und war am Ende genöthigt, um Subscription auf einen Band Cantaten zu werben, deren fruchtbare Erfindung und geschickte Modulation eine wärmere Aufnahme verdienten, als sie gefunden zu haben scheinen.

Benedetto Marcello, ein Venezianischer Edelmann, geb. 1686, war der Sohn eines Senators, und seine Mutter gehörte zu der angesehenen Familie Capello. Nach einer regelmäßigen Erziehung wude Benedetto der Unterweisung seines ältern Bruders Alessandro, eines talentvollen Naturforschers und Mathematikers

übergeben, der damals zu Venedig lebte, und in seinem Hause wöchentlich eine musikalische Versammlung hielt. Als zu seinen häuslichen Concerten einmal die Prinzen von Braunschweig eingeladen waren, zog der noch sehr junge Benedetto besonders ihre günstige Aufmerksamkeit auf sich. Da einer der Prinzen ihn fragte, zu welchen Studien er vorzüglich Neigung hätte, antwortete Alessandro: O das ist mir ein sehr nützlicher Knabe; er holt meine Bücher und Noten. Heimlich durch diese Antwort betroffen, entschloß sich Benedetto, ein besonderes Studium vorzunehmen, und sein Geschmack fiel auf die Musik. Gasparini's und Lotti's Unterricht brachten sein Genie schnell in Thätigkeit, und seine frühesten Compositionen beweisen außerordentliche Geistesgaben. Eine Serenade, 1716 zur Feier der Geburt des ersten Sohns von Kaiser Karl dem VI. componirt, wurde zu Wien mit großem Beifall aufgeführt, und seit dieser Zeit stieg sein Name bei den Freunden der Musik sehr hoch. Nach mancherlei andern Compositionen, componirte er im Jahr 1724 für eine, zwei und drei Stimmen Giustiniani's erste vier Theile einer Paraphrase der Psalme, und zwei Jahre nachher noch vier Theile, welches zusammen funfzig Stücke ausmachte *). Das Werk hat großen Gehalt; aber seinen Werth kann man am besten erkennen, wenn man die vielen Briefe und Zeugnisse ausgezeichneter Künstler und geschmackvoller

*) In diesen Stücken sind die ältesten und besten bekannten Melodieen der Hebräer angebracht, die noch bei den Juden gesungen werden, und eine eigenthümliche Musikgattung dieses Volks ausmachen.

Musikfreunde berücksichtigt, und bedenkt, daß Marcello's Psalme, seit der Zeit ihrer Erscheinung bis heute, wegen der anmuthigen Simplicität ihrer Melodie, der reinen Hohheit ihres Stils, und wegen des Pathos und der Kraft ihres Ausdrucks, allgemein bewundert worden sind *).

So ausgedehnt und mannichfaltig Marcello's Studien waren (denn er war Tonkünstler, Mathematiker und Dichter), so war doch ein großer Theil seines Lebens den Geschäften gewidmet. Er verwaltete verschiedene ehrenvolle Posten im Staate, und war eine wachsame und sorgfältige obrigkeitliche Person. Nach vielen Jahren öffentlicher Dienste, als Richter in einem der Collegien der Vierzig, ward er zum Provveditore von Pola, und nachher zum Kämmerer oder Schatzmeister der Stadt Brescia befördert. An diesem Orte starb er 1739, und wurde in der Minoritenkirche des h. Joseph zu Brescia begraben **).

*) Marcello, sagt Reichardt in seinem Kunstmagazin (5. St. S. 17), wo er ein schönes Italiänisches Kirchenduett für Sopran und Alt, und für Alt und Baß von ihm mittheilt, hatte ein vorzüglich schönes Talent für einfache, leicht fließende bedeutende Melodieen, und war dabei ein guter Harmonist. Das Große, Kühne und harmonisch Reiche des Palestrina hat er nicht; aber er rührt angenehmer, und oft bis zu Thränen, wenn jener uns wie Donner trifft, und wie Meeresflut überwältigt.

**) Als die Nachricht von Marcello's Tode zu Rom ankam, befahl der Papst zum öffentlichen Zeugniß der Achtung für sein Andenken, ein feierliches musikalisches Todtenamt an dem zur gewöhnlichen Versammlung bestimmten Tage aufzuführen. Der Saal war schwarz behangen, und alle Personen erschienen in Trauer.

Die von Marcello in Manuscript hinterlassenen Werke sind: eine Abhandlung über Proportionen; eine über das musikalische System; eine über die harmonischen Consonanzen; nebst einer großen Menge dichterischer Arbeiten; gedruckt oder gestochen: VI Sonate a Violoncello solo e Basso continuo, Op. prima; XII Sonate a Flauto solo e Basso continuo, Op. seconda; und VI Sonate a due Violoncelli, e due Viole da Gamba, e Violoncello o Basso continuo.

Unter den vielen vortrefflichen Instrumentalcomponisten und Virtuosen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert verdient vielleicht keiner einen ausgezeichneteren Platz, als der geniale und mit Recht bewunderte Francesco Geminiani. Dieser wohlbekannte Tonkünstler, eine Vierde seiner Zeit, aus dem Fürstenthum Lucca, war im Jahr 1666 geboren. Schon frühzeitig zeichnete er sich auf der Violine aus, auf der er, nachdem er theoretischen Musikunterricht von Aless. Scarlatti erhalten hatte, von Carlo Ambrogio Lunati aus Meiland (gewöhnlicher unter dem Namen il Gobbo della Regina *) bekannt), einem sehr berühmten Violinisten, unterwiesen wurde. Lunati bewies auch in seiner für Venedig 1684 gesetzten Oper Ariberto e Flavio bedeutende Talente, als ein Mann von Kenntnissen und von erfinderischem Geiste. Geminiani's zweiter Lehrer auf der Violine war der berühmte Corelli, dessen Schüler er bis zur Vollendung seiner Studien blieb, und dem er durch seine hohe Kunst große Ehre brachte.

*) Il Gobbo, der Bucklige.

Von Rom, wo Corelli damals blühte, ging er nach Neapel, wo ihm sein vorausgegangener ansehnlicher Ruf die günstigste Aufnahme zusicherte, und ihm die Anführung des Orchesters verschaffte. Sollen wir indeß dem Barbella glauben: so machte ihn die Heftigkeit seiner Gefühle oder das Feuer seines Genies so schwankend im Tactgeben, daß er das Orchester mehr in Unordnung brachte, als in Ordnung erhielt *).

Im Jahr 1714 kam er nach England, wo sein außerordentliches Talent als Solospieler allgemeine Bewunderung fand, und bei dem hohen und niedern Adel einen Wetteifer erregte, ein so seltnes Genie in Schutz zu nehmen. Unter seinen hohen Gönnern war der Teutsche Baron Kielmannsegge, Kammerherr Georg des I. als Kurfürsten von Hannover, und ein großer Liebling des Königs. Diesem Edelmann war Geminiani besonders ergeben, und widmete er sein erstes Werk, **zwölf Sonaten für die Violine.** Der Stil desselben war vorzüglich elegant; aber viele Gänge waren so verziert, künstlich und schwierig, daß sie Wenige spielen konnten; allein Alle erkannten den ausnehmenden Werth dieses Werks an, und Viele setzten es noch über die Corelli'schen.

Die Erscheinung dieses Werks machte es zweifelhaft, ob Geminiani höher als geschmackvoller Tonsetzer, oder als Virtuose, zu schätzen sey. Und so groß

*) Der jüngere Barbella versicherte dem Dr. Burney, daß sein Vater, der sich der Ankunft Geminiani's zu Neapel wohl erinnerte, erzählte, man habe ihm, nach dem ersten Mißlingen der Direction, daselbst nie eine Stelle über der Bratsche anvertraut.

war die Achtung, die er bei den Freunden der Instrumentalmusik genoß, daß es schwer zu sagen ist, in welchem Grade er, wenn er sein Interesse recht wahrgenommen, die öffentliche und besondre Gunst sich hätte zu Nutze machen können. Kielmannsegge war so durchdrungen von seinen außerordentlichen Talenten, daß er bemüht war, ihm noch wirksamere Beschützer und Gönner zu verschaffen, als er selbst war; und er brachte seine Verdienste dem König zur Kenntniß, welcher aus einer Ansicht seines Werks begierig ward, einige Stücke daraus von dem Verfasser selbst spielen zu hören. Der Baron theilte dem Virtuosen sogleich die angenehme Nachricht mit, und bald nachher spielte er, auf sein eignes dringendes Verlangen von Händel auf dem Flügel begleitet, so trefflich, daß er nicht nur den König hoch erfreuete, sondern auch in der allgemeinen Meinung die Ueberlegenheit der Violine über alle andre Saiteninstrumente bestätigte.

Im Jahr 1726 richtete er Corelli's erste sechs Solos, und bald nachher die letzten sechs als Concerte ein. Auf ähnliche Art behandelte er auch sechs Sonaten dieses Meisters, und ahmte in einigen beigefügten Stimmen ihren Stil mit einer Genauigkeit nach, welche sein gewandtes Genie und seine einsichtsvolle Achtung für die Originale bewies. Bei aller Aufmunterung durch das Glück seines Unternehmens, verflossen jedoch sechs Jahre, ehe ein andres Werk erschien. Nun lieferte er seine erste Partie Concerte, welcher bald eine zweite folgte, deren Werth seinen Ruhm in dieser Gattung

in ausgezeichnetem Grade begründet *). Seine zweite Partie Solos (die mehr bewundert, als geübt, und mehr geübt, als völlig executirt wurden) erschienen 1739; und sein dritter Heft Concerte (kunstreich, schwierig und fantastisch) im Jahr 1741. Drei Jahre drauf lieferte er sein lange versprochenes und ehemals ungeduldig erwartetes Werk: Guida armonica **). Dieses unterrichtende Buch besaß viele empfehlende Eigenschaften; es enthielt Combinationen, Modulationen, Cadenzen, zur Entwicklung der Kenntniß und des Geschmacks eines Lehrlings; aber es erschien zu spät. Indolenz hat den Einfluß seines Namens sinken, und seinen Stil und seine Ideen durch eine modernere Manier und neuere Gedanken neuerer Tonkünstler verdrängen lassen.

Fünf Jahre hernach folgten sein Treatise on good taste (Abh. über den guten Geschmack) und seine Rules for playing in good taste (Regeln, mit gutem Geschmack zu spielen). Und 1748 lieferte er seine Art of

*) Walsh, ein Musikhändler in London, (in der Katharinenstraße am Strand), wollte dieß Werk nach einer erschlichenen Abschrift drucken, und schien dem Verfasser trotzen zu wollen. Als aber Geminiani durch einen Proceß bei dem Kanzleigericht ein Verbot des Verkaufs der Exemplare auswirkte, mußte Walsh froh seyn, die Sache beizulegen; wurde jedoch genöthigt, bei dem nächsten Werke Geminiani's, das er stechen ließ, in einem vorgesetzten Avertissement bekannt zu machen, daß er auf rechtliche Art dazu gelangt sey.

**) Der vollständige Titel war: Guida armonica, being a sure guide to harmony and modulation, in which are exhibited the various combinations of sounds, progressions of harmony, ligatures and cadences, real and deceptive.

playing the Violin (Kunst des Violinspiels), damals ein höchst nützliches Werk und wirklich jedem damaligen ähnlichen vorzuziehen.

Um 1756 wurde Geminiani von einer sonderbaren fantastischen Idee ergriffen, nämlich von einem Stück, dessen Aufführung der Einbildungskraft alle Begebenheiten in der Episode des 13. Buchs von Tasso's Jerusalem vorstellen sollte. So fing schon vor mehr als sechzig Jahren die Thorheit an, durch das zweideutige Mittel der Instrumentalmusik erzählen, beschreiben und unterrichten zu wollen! Dieß Werk [betitelt: Enchanted forest, d. i. der bezauberte Wald; in zwei Heften], zwei Hefte Flügel-Stücke (harpsichord pieces) und zwei andre über die Kunst des Accompagnements, machen das Ganze seiner musikalischen Ausgaben aus.

Im Jahr 1750 ging Geminiani nach Paris, wo er gegen fünf Jahre blieb. Dann kam er wieder nach England, wo er eine neue Ausgabe seiner zwei ersten Hefte Concerte besorgte. Im Jahr 1761 besuchte er Irland, um einige Zeit bei seinem theuern Lieblingsschüler Dubourg, königlichem Kapellmeister in Dublin, zu verleben; und starb daselbst am 17. September 1762, sechs und neunzig Jahre alt *).

Man hat gestritten, ob dieser talentvolle Tonkünstler mit einem schöpferischen Genie begabt gewesen sey, oder seine gewiß sehr bedeutende Fähigkeit bis zum

*) Man glaubt, sein Tod sey durch den unwiederbringlichen Verlust eines mit vieljährigem Fleiße bearbeiteten Manuscripts über Musik beschleunigt worden.

Charakter der Originalität ausgebildet habe, um durch ihm eingeräumtes Ansehen den Ton des Nationalgeschmackes anzugeben. Man muß es aufrichtig gestehen, seine im Allgemeinen allerdings gründlichen, zierlichen und bisweilen sehr pathetischen Produkte zeigen doch nicht jene ausgebreitete, vielseitige Gewandtheit, die zur dramatischen Composition nöthig ist; auch machte er keinen einzigen Versuch, welche sein Talent bewiesen hätte, Musik mit der Poesie zu verbinden, oder Gedanken und Gefühle durch Töne zu mahlen. Kurz, mit Empfindung begabt, Meister der Regeln der Harmonie, und bekannt mit vielen Geheimnissen des schönen Tonsatzes, war Geminiani nicht weniger fähig, die Seele zu rühren, als den Sinn zu vergnügen; aber, mit Anerkennung seiner wahren Verdienste, muß man doch gestehen, daß sein Baß nicht gleichförmig der beste, seine Melodie oft unregelmäßig in ihrem Periodenbau und Rhythmus (phrase and measure), und daß er im Ganzen entschieden unter demjenigen Meister ist, mit dem er zu häufig und zu parteiisch von seinen Verehrern verglichen wurde *).

*) Corelli. — Uebrigens war Geminiani ein enthusiastischer Gemähldeliebhaber. Seiner Leidenschaft zu Liebe unterbrach er oft seinen musikalischen Beruf, und verwickelte sich in Geldverlegenheiten. Er kaufte Gemählde um hohen Preis; und, um das Bedürfniß des Augenblicks zu befriedigen, verkaufte er sie mit Verlust. Die schnelle Folge dieses Handels war Zahlungsunfähigkeit, und von dieser — Gefängniß; um daraus befreit zu werden, war er mehr als einmal genöthigt, sich das Privilegium eines vorgeblichen Kammerdieners des Grafen von Essex zu Nutze zu machen.

Folgende Arie gibt eine der vortheilhaftesten Proben von Geminiani's Talenten in der Singcomposition *).

Aria
del Signor Geminiani dell' Anno 1728.
(Aus der Partitur, in zwei Violinen, Bratsche, Baß und Singstimme bestehend, gezogen.)



*) Einigermaßen scheint sich der Verf. hier zu widersprechen, da er oben diese Talente, und selbst Versuche hierin, ihm abzusprechen geneigt war. A. d. U.




Pri - mo Ce - sa - re O - to -
ma - no ti sia


fau - sto
il lie - to
gior - no, ti
sia
fau - sto il lie
fr
to gior - no.


Pri - mo
Ce - sa - re Ot - to - ma - no.


ti sia fau-sto il lie-rto
gior-no; il lie


to gior - no, il
lie - to, lie - to - gior -
no, ti sia


fau - - - sto il


lie - to gior - no.




Muovi pur l'in - si - dia
schie - re che sov - ran d'o - gni fu -


ro - re ti ve - dre - mo, ti ve -
dremo al tuo ri - tor - no al tuo ri - tor -
ne. Muovi pur l'in - si - dia


schie - re
che so - vran
d'og - ni fu -
no - re
ti ve - dre - mo al tuo ri -
tor - no, al tuo ri - tor - no.
tr
Da capo.

Barbella aus Neapel (geb. 1700) fing schon bei seinem Vater im sechsten Jahre die Violine an, und bildete sich nachher unter Angelo Zaga, Pasqualino Bini, Michele Gobbalone und Leo zu einem gründlichen und angenehmen Compositeur, und einem gefälligen und lieblichen, wenn auch nicht energischen Violinisten *). Locatelli aus Bergamo besaß mehr Fertigkeit, Fantasie und Laune, als irgend ein Violinist seiner Zeit, und componirte sehr Vieles, das mehr Bewunderung, als Vergnügen zu erregen, geeignet war **). Die Compositionen Ferrari's für die Violine, der auf seiner Reise nach England starb, bestätigen seinen Ruf, und verrathen eine kraftvolle Hand und ein schöpferisches Genie ***). Battista San Martini, aus Meiland, schrieb eine Menge lebhafter und gefälliger Violinstücke, und eine unglaubliche Anzahl Messen †). Boccherini machte sich durch zahlreiche, originelle, interessante und anziehende Compositionen für mancherlei Instrumente, besonders für Violine und für das Violoncello, auf dem er Virtuose war, berühmt ††). Dieß waren alles

*) Er starb 1773, zu Neapel.

**) Locatelli blühte um 1746, und starb zu Amsterdam 1764. A. d. U.

***) Lebte 1748 zu Cremona, wurde zu Paris um 1754 sehr bewundert, stand nachher an der Stuttgarder Kapelle, und starb zu Paris 1780. A. d. U.

†) Giov. Batt. San Martini war ein trefflicher Organist und blühte um 1726 und noch 1770 zu Meiland. A. d. U.

††) Er war zu Lucca 1730 geboren, und starb zu Madrid, wo er Kammervirtuose und Componist bei dem Infanten war, und den nachherigen König zu einem geschickten Violoncellisten bildete, im Jahr 1805. Namentlich schätzt man seine originellen Quartetten und Quintetten. A. d. U.

Männer von beträchtlichen anerkannten Talenten als Tonsetzer und als Virtuosen. Aber ihre Fähigkeiten sinken herab, wenn wir sie mit denen des berühmten Violinisten Felice Giardini vergleichen, welcher in einem Zeitraum von dreißig Jahren mit seinem Instrumente das Ergötzen Englands war. Die Ankunft dieses unvergleichlichen Violinisten in England im Jahr 1750 macht, wie Dr. Burney mit Recht sagt, eine denkwürdige Epoche der Instrumentalmusik in diesem Reiche aus. Sein erstes Spiel im kleinen Theater am Heumarkt, in einem Benefizconcert der berühmten Sängerin Cuzzoni, im Vortrage eines Solo, von dem Mailänder Mancini, setzte die Versammlung in Erstaunen und Entzücken *). Talente, die so weit Alles übertrafen, was die Musikfreunde Englands bisher gehört hatten, mußten unfehlbar früher oder später den Meister an seinen rechten Platz bringen; und im Jahr 1753 folgte er dem Festing als Director im Opernhause nach, wo die Vorstellungen in der folgenden Stagione gemeinschaftlich von Giardini und Mingotti geleitet wurden **). Im Jahr 1757 lieferte Giardini seine Oper Rosmira,

*) Auf sein Solo- und Concertspiel folgte ein entzücktes Beifallklatschen. Die Zuhörer, welche Festing's, Collet's und Brown's Execution als das Höchste des Violinspiels zu betrachten gewohnt gewesen, waren so begeistert, daß, wiewohl das Haus nicht stark besetzt war, das Beifallsrufen doch ungestüm und außerordentlich ausbrach.

**) Giardini führte als Orchesterdirector eine neue Disciplin, und einen viel vorzüglicheren und dem Italiänischen Stil der Italiänischen Poesie und Musik verwandten Vortrag ein, als die bisherige matte und ausdruckslose Manier gewesen war.

welche, ungeachtet ihres großen Werths, doch dem herrschenden Geschmack nicht genug zusagte, und blos sechs Vorstellungen erlebte; und obgleich diese glänzende Anstalt, mit Giardini in Verbindung, auch die Talente eines Hasse und eines Galuppi (deren Opern häufig gegeben wurden), genoß, so war doch die Einnahme in diesem Jahre so wenig befriedigend, daß die Unternehmer in Verlegenheit kamen und ihr Geschäft niederlegten. Nichts desto weniger faßten sie in der Opernzeit von 1763 bis 64 neuen Muth, und übernahmen wieder die Direction, jedoch nur bis 1766, als ihnen die Herren Gordon, Vincent und Crawfort folgten, von denen die ersten beiden erfahrene Künstler waren.

Giardini war aus Piemont. Erst war er Chorsänger im Dom zu Meiland, wo er als Knabe bei Paladini die Singekunst und Composition erlernte. Seine Liebe zur Violine bewog seinen Vater, ihn nach Turin zurückzurufen, und dem berühmten Violinisten Somis zu übergeben. Bei aller seiner Neigung zu diesem Instrumente, auf dem er schon früh jeden andern Violinisten in Europa übertraf, führte ihn doch sein Geschmack gelegentlich zur Uebung des Flügels, und seine Fortschritte zeigten bald, daß bei mehr Uebung er es zu bedeutender, wo nicht gleicher Fertigkeit auf demselben gebracht haben würde. Anfangs spielte er die Violine als Ripienist bei der Oper zu Neapel, wohin er von Rom gekommen war *). In England spielte er fleißig

*) Die Klugheit eines jungen Menschen war (wie es schien) nicht hinreichend, selbst in dieser niedern Stelle die Beweglichkeit seiner Finger zurückzuhalten. Eines Abends, als

in Privatconcerten. Seine Fähigkeit, ein auserlesenes Auditorium zu vergnügen, kann nicht besser, als mit Dr. Burney's eignen Worten beschrieben werden, der so oft das Glück hatte, sein Zuhörer zu seyn.

Nachdem er von Giardini's Empfang im Kleinen Theater gesprochen, fährt er fort: „Ich hatte ihn Abends zuvor in einem Privatconcert mit Guadagni und Frasi im Hause des Esq. Naphthali Franks getroffen, der damals einer der besten Violinisten unter den Dilettanten war; und wir waren alle gleichmäßig erstaunt und ergötzt über die mannichfaltigen Talente Giardini's in einer so frühen Periode seines Lebens, als er, außer Solos von seiner eignen Composition, von der brillantesten Art, mehrere von Tartini im Manuscript vom Blatte, und fünf bis sechs Fuß von den Noten entfernt, so gut spielte, als wenn er nie etwas Andres geübt hätte. Sein Ton, seine Execution, sein angenehmer Anstand bei der Behandlung seines Instruments, als er Etwas von meiner eigenen Musik spielte, und besser machte, als ich es beabsichtigt, oder selbst in den warmen Augenblicken der Erfindung mir eingebildet hatte; und endlich sein Vortrag von Variationen aus dem Stegreife eine halbe Stunde lang, über eine neue, aber

ein Stück von Jomelli aufgeführt wurde, traf es sich, daß der Componist im Orchester sich neben Giardini setzte, welcher, um ihm eine Probe seiner Fertigkeit zu geben, einige Verzierungen in der langsamen pathetischen Musik anbrachte, und sich durch diese Anmaaßung von dem Meister eine Ohrfeige zuzog. Indeß erkannte er diese Strafe nachher für die beste Zurechtweisung, die er je erhalten; und Jomelli, der den Werth eines solchen Charakters zu schätzen wußte, ward nachher der Beschützer seiner außerordentlichen Talente.

außerordentliche Art Geburtstags-Minuett, welche zufällig auf dem Flügel lag, — alles dieß setzte die ganze Gesellschaft in Erstaunen."

Als Componist besaß Giardini viel Pathos, und Anmuth der Gedanken; und seine Begleitungen waren frei ausgedacht und voll gearbeitet, und gaben der Composition einen hohen, angemessenen Schmuck. Seine Werke beschränkten sich nicht ganz auf Solos, Concerte und Opern. Er schrieb für das Findlingshospital ein Oratorium, Ruth, welches viele Jahre in der Kapelle desselben und zum Besten der Anstalt aufgeführt wurde. Dieß geistliche Stück bewies jedoch keine Talente für das Epische in der Musik. Einige Arien waren gewiß original und schön, und der talentvolle Meister des Accompagnements war durchaus sichtbar; aber in den kühneren Melodieen und in den Chören vermißte man das Feuer, die Größe und Erhabenheit Händel's.

Die Wichtigkeit und Würde der Englisch-Italiänischen Oper in diesem Zeitraum wurde hauptsächlich durch das Genie und die Einsichten eines Galuppi, Jomelli, Händel, Buononcini, Gluck, Cocchi, Perez, Bertoni, Hasse, Ciampi, Leo, Abos, Vento, Guglielmi, Sacchini und Piccini aufrecht erhalten. Den Leser durch eine regelmäßige Reihe kritischer Bemerkungen über die mannichfaltigen Talente der zahlreichen Virtuosen, deren Laufbahn den einen oder andern Theil von Giardini's Sphäre begleitete, hindurchzuführen, würde weder interessant genug für ihn seyn, noch mit dem Plan dieser Geschichte übereinstim-

men, deren Zweck nicht bis zu den Annalen solcher Personen herabgeht, die sich blos durch Fertigkeit und Geschicklichkeit der Hand oder der Kehle ausgezeichnet haben. ... Es ist genug, zu bemerken, daß diese glänzende Anstalt (der Oper) mit verschiedenem und ungleichem Erfolge fortdauerte, und daß, eben nicht zur großen Ehre des öffentlichen Geschmacks, man den Tanz bisweilen sich über das höhere Gebiet emporbrängen, und statt zur Zierde und Unterstützung, zur Hauptsache werden und vorherrschen ließ. Es war nicht genug, daß eine überwiegende Wirkung der Italiänischen Oper darin bestände, der Musik die Poesie zu unterwerfen; der sprechende Ausdruck der Musik mußte auch der zweideutigeren stummen Gebährdensprache nachstehen. Allein in einer so rein künstlichen Gattung des Dramas, als die Italiänische Oper ist, — einer Darstellung, in welcher die Gesetze und Gewohnheiten der Natur so frei und unverantwortlich verletzt werden — worin Hirten den prächtigen Schmuck der Fürsten anlegen, und Fürsten sich zum Trällern der Hirten herablassen; worin Verliebte im Recitativ seufzen, und Helden unter Gesang kämpfen; in einem Drama dieser Art, dem Tanz einen Vorrang vor der Musik zu geben, ist nur eine Anomalie mehr zu der Menge von Ungereimtheiten, aus welchen die ganze Darstellung besteht, und ist in dieser vielleicht keine so auffallende Abweichung von Natur und Wahrheit, um einen heftigen Tadel zu rechtfertigen. Die große Menge derer, die einer Oper beiwohnen, kömmt, um zu hören und zu sehen, oder um zu sehen und zu hören; gewiß nicht, um zu empfin-

ben und zu denken oder zu begreifen; und warum es unter solchen Umständen ein größerer Fehler seyn sollte, mehr für das Vergnügen des Auges, als für das Entzücken des Ohres zu sorgen, anstatt mehr den Gehör, als den Gesichtsinn zu unterhalten, würde sich schwer bestimmen lassen; und wäre diese Geschichte nicht dem Zweck nach blos musikalisch, so würde die Betrachtung des Zustandes der Oper (sowohl in England, als auf dem festen Lande) uns zu einer Uebersicht nicht blos ihrer Sänger und Virtuosen, sondern auch ihrer Tänzer, Maschinisten, Mahler und Kleidermacher *) führen. Denn wenn der vergleichungsweise Unkundige oder Nichtkenner mehr von einer wohlklingenden Stimme, als von einer schönen Musik, gerührt wird, nichtssagende Zierrathen und Rouladen einer eleganten und ausdrucksvollen Composition vorzieht **), so hägt der noch weniger Gebildete die größte Bewunderung für den Balletttänzer, für die Decorationen der Bühne, und für die Pracht der Kleidungen.

Indessen, weil nach dem Dichter und dem Componisten billig der Sänger den obern Platz in dieser Art Drama einnimmt, und, gleich dem Schauspieler, nicht von der Ehre ausgeschlossen werden kann, auf Geist

*) So wichtig hält man als Anhang zur Italiänischen Oper die Kunst des Kleidermachens, daß wenigstens in England die Unternehmer es nöthig glaubten, und ihre Rechnung dabei fanden, ihre Zettel auch mit den Namen ihrer Schneider und Schneiderinnen auszustatten.

**) Das Publikum im Durchschnitt, sagt Burney, ist fähiger, über außerordentliche Gaben und Geschicklichkeiten des Gesanges, als über die Güte einer Composition, zu urtheilen.

und Herz zu wirken, wiewohl in einer Sprache, die nicht seine eigene ist; so wird es vielleicht nicht unpassend seyn, eine flüchtige Uebersicht der ausgezeichnetesten Sänger in diesem Zeitraum zu geben, besonders da ein Blick auf ihre Laufbahn (die genau mit der des unsterblichen Händel zusammenhängt) dienen wird, den Gegenstand des nächsten Kapitels zu erleichtern, welches den Verdiensten des größten aller großen Tonsetzer, die je die Welt hervorgebracht hat, geweiht seyn soll.

Unter den Opernsängern stand eine beträchtliche Zeit lang Signor Mingotti oben an. Sein Vorrang wurde ihm durch Ricciarelli nur in geringem Maaße streitig gemacht, dessen netter und gefälliger Stil, mit Beihülfe einer klaren, biegsamen und einschmeichelnden Stimme, ihm zum Vortheil diente, während er im gefühlvolleren Ausdruck, im kräftigern portamento, und in den reicheren und volleren Tönen von seinem Nebenbuhler übertroffen wurde. Zugleich mit Mingotti blühte Signora Frasi, deren Vortrag allgemein für groß erklärt wurde. Ihre Stimme war voll, süß und umfangreich, und sie war eine von den sehr wenigen, welche ihren Vortrag nach dem Sinn des Dichters einzurichten wußten. Die erste Sängerin dieser Zeit war Colomba Mattei, eine Schülerin von Perez und Bertoni. Ihre Manier, ob zwar nicht völlig im großen Geschmack, war sehr einnehmend; und ihre Action, besonders in Scenen der Leidenschaft und der Betrübniß, voll tiefer Wirkung auf das Publikum. Die erste komische Sängerin, Paganini, obgleich nicht mehr jung, als sie in London von Berlin

ankam, und nicht sehr theilnehmend empfangen, stieg doch so in der Achtung während der Aufführung der Oper Galuppi's, il filosofo di campagna, daß bei ihrem ersten Benefiz das Haus zu besetzt war, und die Hälfte derer, die Einlaß suchten, wieder fortgehen mußte; doch scheint weder ihre Stimme, noch ihre Manier und ihr Ausdruck, sie zu so außerordentlicher Gunst berechtigt zu haben.

In der Opernzeit von 1764 bis 65 trat der berühmte Giovanni Manzoli auf. Der ausgebreitete Ruf dieses ersten ernsthaften Sängers erregte eine Erwartung, die er bei seiner Ankunft völlig rechtfertigte. Seine Stimme war ein runder und kräftiger Sopran, dem blos Farinelli beikam, und sein Vortrag voll Nachdruck und Würde. Der Beifall und die Bewunderung, welche ihm diese Eigenschaften, ungeachtet seines fast gänzlichen Mangels an Fertigkeit, erwarben, waren höchst feurig; und er machte auf die Zuhörer einen unwiderstehlichen Eindruck. Mit Manzoli sang die erste Sängerin Scotti in einem trefflichen Geschmack. Die Schwäche ihrer Stimme wurde durch ihre Lieblichkeit und Geschmeidigkeit vergütet, und ihr Ausdruck allgemein gefühlt und anerkannt. Lovattini verband mit einem süßen und vollen Tenor einen Geschmack, eine Laune, und einen Nachdruck, welche ihm hohen und einmüthigen Beifall verbürgten; und Guarducci, ein Schüler Bernachi's, zwar ein geistloser Acteur, und nicht glücklich in seiner Figur und Physiognomie, überwand nicht nur durch seine helle, gewandte Stimme und seine Manier das anfangs wider ihn erregte Vorurtheil, son-

dern selbst den Nachtheil, bald noch Manzoli aufzuwägen *). Guadagni, der den Engländern erst um die Zeit der Ankunft Giardini's bekannt ward, war Meister eines vollen und wohltönenden Alts; und ungeachtet seiner wilden und nachlässigen Manier, zog er doch Händels Aufmerksamkeit auf sich, in dessen Oratorien er häufig sang. Seine Figur war ungemein schön und edel; und um einen Begriff von seiner Action zu geben, ist es genug, zu sagen, daß seine Stellungen darin sich auf seine Beobachtung und sein Studium von Garrick's Spiel gründeten **). Der unmittelbare Nach-

*) Unter allen Italiänischen Sängern war Guarducci der merkwürdigste, wegen seines planen und einfachen Stils. In einer Unterredung mit Dr. Burney, einige Jahre nachdem er England verlassen hatte, fällte sein richtiger Verstand von den Engländern das schmeichelhafteste Urtheil, das ihnen von einem Sänger zu Theil werden kann. „Sie sind, sagte er, solche Freunde des Componisten, daß sie eine Arie lieber in ihrem ursprünglichen Zustande, als in der Entstellung durch die Verzierungen (raffioramenti) des Sängers hören mögen." Wäre ein solcher Verstand häufiger unter den Sängern, wie viele treffliche Melodieen würden ungemordet bleiben!

**) Ein besonders merkwürdiger Zug in Guadagni's Vortrage war die allmähliche und höchst kunstvolle Verminderung seiner Töne, wodurch er eine den verhallenden Tönen der Aeolsharfe ähnliche Wirkung hervorbrachte. Von der größten Stärke, deren er fähig war, ging er unmerklich zu einer kaum hörbaren Intonation über, indem er die Quelle des Schalles allmählich in eine unbestimmte Entfernung zu bringen schien. Das scharfe und wahrhaft kritische Urtheil dieses Sängers kann ich nicht unangeführt und unempfohlen lassen. Er fühlte das Abgeschmackte, die Würde seiner Rolle zu verlassen, und sich zum Dank gegen ein applaudirendes Publikum zu verbeugen, wie auch die Störung aller scenischen Illusion, durch Gehorsam gegen ein Ancora-Rufen, eine Arie am Schluß einer interessanten Scene zu wieder-

folger Guadagni's war ein Sänger, mit dessen Werth viele Musikfreunde unsrer eignen Zeit nicht unbekannt sind. Tenducci war bei seiner ersten Ankunft in England nur ein Sänger vom zweiten oder dritten Range; aber nachher vervollkommnete er sich so, besonders während seines Aufenthalts in Schottland und Irland, daß er als erster Opernsänger wohl aufgenommen wurde, und gelegentlich eine glänzende Rolle auf der Englischen Bühne spielte, vornehmlich in Dr. Arne's Artaxerxes. Im Frühlinge 1772 kam Millico an, ein Sänger von großem Gefühl und Ausdruck, welcher in Gesellschaft mit Signora Grassi (nachdem er eine heftige und ungerechte Opposition von Tenducci's und Guadagni's Bewunderern besiegt hatte) eine allgemeine Anerkennung seines Verdienstes erlangte. Die folgende Opernzeit brachte dem Publikum die klare, liebliche Stimme und den saubern und fertigen Vortrag der Miß Cecilia Davies, die in Italien unter dem Namen l'Inglesina (die Engländerin) bekannt war und von den Musikkennern blos der Gabrielli nachgesetzt wurde. Um dieselbe Zeit wurde Rauzzini's Sängertalent in London mit Beifall bekannt. Seine liebliche und geschmeidige Stimme umfaßte zwei Octaven; und sein Geschmack, seine feine Intonation und verständige Action zeugten für seine Bildung. Zugleich mit ihm erschien Signora Sestini. Ihre Stimme war zwar nicht die glänzendste, aber voll Kraft und Gewandtheit; mit einer

holen, und verschmähte und verweigerte beides, und trotzte dem unwilligen Gezisch der Zuschauer, die damit ihrem Geschmack keine Ehre machten.

angenehmen Gestalt verband sie Anmuth und Lebhaftigkeit der Action; und ihre Aussprache war deutlich und einnehmend *). Auf diese allgemein beliebte Sängerin folgte bald die sehr berühmte Gabrielli. An Miß Davies hatte diese Italiänerin eine mächtige Nebenbuhlerin; und es verfloß einige Zeit, ehe die feinen Kenner und Kunstrichter die größere Annehmlichkeit ihrer Stimme, und die unvergleichliche Eleganz ihrer Cadenzen zugestanden. Obgleich von kleiner Statur, füllte sie doch die Bühne mit ihrem edlen Spiel; und ohne das schöne Metall der Stimme (bel metallo di voce), wie einige Sänger, zu besitzen, ergriff sie doch jeden Zuhörer mit ihrer festen und majestätischen Intonation. Die Stadt war nicht lange von ihr entzückt worden, als die bewundernswürdige Sängerin Lucrezia Aguiari erschien. Der Umfang ihrer vollen, feierlichen, runden Stimme erstreckte sich von A auf der fünften Linie im Baß bis zu A in der Höhe (der sechsten Linie des Violinschlüssels). Ihre Ausführung war schnell, doch markirt; und mit einer seltenen Stärke und Majestät war sie fähig, einen Grad von Pathos und Zärtlichkeit zu vermischen, welcher sich von der natürlichen Heftigkeit

*) Verschiedene Sommer sang Signora Sestini auf dem kleinen Theater am Heumarkt. Weil sie zu derselben Zeit eine Schülerin des Verfassers dieser Geschichte war, so kommt die Versicherung aus seiner eigenen Kenntniß, daß sie eine ungemeine Fähigkeit und Geneigtheit besaß, nicht eine Arie nach ihrem Gehör aufzufassen (denn sie sang fertig vom Blatte), sondern jeden Leidenschaft, Anmuth, Nachdruck und allgemeine Angemessenheit des Stils betreffenden Wink zu begreifen und anzunehmen.

eines an das männliche gränzenden Temperaments kaum erwarten ließ.

Im Jahr 1777 zeigte Roncaglio, aus der Bologneser Schule, seine Talente. Sein weicher graziöser Stil war nicht darauf berechnet, ein großes Theater zu füllen, und so ein Opernauditorium zu bezaubern; aber denen, die das Glück hatten, ihn im Zimmer zu hören, ließ er nichts zu wünschen übrig. Signora Danzi, nachherige Madame Le Brün, gelangte, ungeachtet ihres steten Strebens nach Bewunderung, doch auch bisweilen dahin, zu vergnügen. Selbst Diejenigen, welche an ihrem unüberlegten Ehrgeiz am meisten Anstoß nahmen, erkannten den guten Ton, ihre Fertigkeit, den ungeheuern Umfang ihrer Stimme sowohl, als ihre außerordentliche Musikkenntniß *).

*) Die Stimme der Mme. Le Brün neigte sich von Natur zum Hellen und Lieblichen (clear and mellifluous); aber ein falscher Geschmack, oder eine affektirte Vorliebe verleitete sie, den Ton der Hoboe ihres Mannes so nachzuahmen, daß es schwer war, die Töne derselben von den ihrigen zu unterscheiden. Madame Weichsel, die Mutter der verstorbenen Mistreß Billington, nahm während der letztern Jahre ihrer öffentlichen Erscheinung denselben rohrartigen Ton an. Ich erwähnte den Umstand einmal der Mistreß Billington zu Fulham; da nahm sie mich ans Fenster, und zeigte auf einen alten Herrn, der an dem fernen Ende des Gartens spaziren ging, und sagte: „Dort ist die Ursache. Der Beifall, womit meines Vaters Kunst auf seinem Lieblingsinstrumente (der Hoboe) allgemein aufgenommen wurde, verleitete meine Mutter, seine Töne so nachzuahmen, bis sie ihre eigenen verlor. Ich erkannte ihren Irrthum, und habe lieber immer gesucht, ich weiß nicht, mit welchem Glück, die weicheren Töne der Flöte nachzuahmen." (Ich habe an einer jetzt in L. beliebten Sängerin neuerlich einen ähnlichen hoboen- oder noch mehr clarinettenartigen Ton, besonders bei gewissen Passagen, zu bemerken geglaubt. D. U.)

Im Jahr 1778 kam, nachdem ihm sein Ruf vorausgegangen, der mit Recht bewunderte Pacchiarotti*) an. Der natürliche Ton dieses Sängers war lieblich, pathetisch und höchst interessant. Vom B auf der zweiten Baßlinie vermochte er bis zu B und selbst C in der Höhe hinaufzusteigen. Seine Ausführung war in den schwierigsten Sängen, die für ihn geschrieben werden mochten, immer gleichförmig gut, und seine Phantasie im Gebiet der Verzierungen nahm einen hohen Schwung, ohne doch die Gränzen des guten Geschmacks zu überschreiten und den wahren Ausdruck, die Seele alles Gesanges, zu vernachlässigen. Sein Triller war bewundernswürdig; seine Verzierungen waren ihm alle eigenthümlich; kurz, bei fast allen Erfordernissen, die zu rühren und zu ergötzen nöthig sind, besaß er das feinste Gefühl und war ein Enthusiast in seiner Kunst. Die erste Sängerin von Bedeutung nach Pacchiarotti war Maddalena Allegrante. Ihre nicht sehr volle Stimme vergnügte durch ihre Geschmeidigkeit und ihren Silberton, während der Geschmack in ihren Cadenzen und Schleifen mit Recht allgemeine Bewunderung fand. Im Frühling 1785 gab die Ankunft eines schönen Baritons, Tasca, der Oper ein schätzbares Mitglied. Wenn Milde und Biegsamkeit nicht zu den vorragenden Eigenschaften seiner Stimme gehörten, so wurden ihre Mängel doch durch einen festen, entschiedenen Ton und Ausdruck, der zugleich seine Fähigkeit und sein richtiges Urtheil bewies, bedeutend vergütet. In der folgenden

*) So schreibt ihn Gerber in beiden Lexicis; hier und in einem andern Engl. Werke heißt er Pacchierotti. D. U.

Opernzeit trat der höchst ausgezeichnete Gio. Rubinelli in dem Pasticcio Virginia auf. Seine Stimme, ein wahrer und voller Contrealt *) erregte sogleich Bewunderung; wie sein trefflicher Geschmack. Er verband mit einer saubern, deutlichen Ausführung eine emphatische Hohheit der Manier, und eine reine, wohl accentuirte Aussprache, bei viel Originalität in den Verzierungen.

Im April 1787 kamen Signor Morelli (dessen Stimme nicht nur mit Tasca's Stimme im Ton wetteiferte, sondern auch unendlich mehr Geschmeidigkeit hatte) und Signora Storace, eine Eingeborne Englands, welche das Land des Gesanges um höherer Kunstbildung willen besucht hatte. Die Töne der letztern waren zwar erträglich gut, entsprachen aber doch nicht genug ihrem Geschmack und Geist; und wenn sie im Ernsthaften schwerlich ganz glücklich war, so war doch im Komischen ihre Laune leicht, natürlich und voll Wirkung; und nicht blos unsere Opern, sondern auch unsere Nationalbühne wurde durch ihre blühenden und eigenthümlichen Talente belebt und geschmückt **). Um dieselbe Zeit erschien Signor Luigi Marchesi. Der

*) Sie soll sich vom F auf der vierten Baßlinie bis zum zweigestrichenen F hinauf erstreckt haben. R. starb 1818 zu Brescia 65 Jahre alt. D. U.

**) Ungeachtet der geringen Stelle, die in meinem Urtheil musikalischer Vortrag in Vergleichung mit musikalischer Composition einnimmt, so würde ich mich doch nicht schämen, das ausnehmende Vergnügen zu bekennen, mit dem ich zu Herne Hill in Surry, den gemeinschaftlichen Gesang des Hrn. Braham und der Madame Storace angehört habe.

Stil dieses Sopranisten, der in hohem Grade fein, und geschmackvoll, groß und edel war, wurde durch seine vollen und lieblichen Töne noch mehr empfohlen. Er sang seine Arien mit besondrer Anmuth und glücklicher Mannichfaltigkeit der Verzierungen, und sein Recitativ mit Empfindung und Nachdruck vor. Seine schnellen Läufe, neuen Manieren und fortlaufenden Triller, von der Tiefe zur Höhe seines Stimmumfangs hinauf, zeichneten sich nicht weniger aus, als seine sichere, männliche und bestimmte Intonation. Im Jahr 1789 lernte das Brittische Publikum Pozzi's und Giorgio Banti's Talente kennen, deren Stimmen gut, und die sich im Geschmack ähnlich und ziemlich gleichmäßig gebildet waren, jedoch nicht zur ersten Klasse gehörten.

Die Erinnerung an die bezaubernden Gaben der verstorb. Mistreß Billington bringt mich fast in Versuchung, meine vorgeschriebenen Gränzen zu überschreiten, und in die interessante Geschichte ihrer künstlerischen Laufbahn einzugehen. Ich möchte wirklich, ohne in Berichte über sie abzuschweifen, mit der Aufzählung und blühenden, aber treuen Schilderung ihrer großen und mannichfachen Vorzüge ganze Seiten anfüllen: aber eine solche Beschreibung würde blos in einer geduldigen und mühsamen Zusammenstellung aller höheren Vollkommenheiten der ausgezeichnetsten Sängerinnen bestehen, deren Verdienste die Italiänische Oper in England geschmückt haben.

Napoleon fragte einmal, ob die Engländer nicht auf die Mrs. Billington stolz wären. Man hätte ihm sicher die Frage bejahend beantworten können. Der

[illegible] der Engländer wird immer darauf stolz seyn, in seinem Landsmann oder in einer Landsmännin die Vereinigung auswärtiger Ansprüche zu erblicken, selbst wo sie auch blos das Talent des öffentlichen Gesanges betreffen.*)

*) Zu den außer Italien zu wenig bekannt gewordenen Italiänischen Meistern gehört der folgende, über den sich eine ins Kurze gezogene Nachricht befindet.

Bonifacio Asioli, geb. zu Correggio im Modenesischen den 30. August 1769, fing schon im fünften Jahre das Klavier an, und componirte im achten, ohne alle Anweisung, 3 Messen, 20 verschiedene Kirchenstücke, ein Pianoforteconcert mit Orchesterbegleitung, 2 vierhändige Sonaten und ein Violinconcert. Im 10ten Jahre studirte er unter Morigi zu Parma und schrieb viele Fugen. Im 12ten Jahre gab er Concerte zu Vicenza. Nach viermonatlichem Aufenthalt in Venedig ward er Kapellmeister zu Correggio, wo er bis zum achtzehnten Jahre mehrere Kirchen-, Theater- und mancherlei Instrumentalstücke, auch Cantaten schrieb. In Turin, wo er gegen 9 Jahre blieb, war er nicht weniger fleißig in der Vocal- und Instrumentalcomposition. Im Jahr 1798 ging er nach Turin und Venedig, und 1799 nach Meiland, wo er bis 1813 seine fleißigen Arbeiten für den Gesang und für Instrumente fortsetzte und die Oper Cinna für das Theater alla scala schrieb. Als Kapellmeister des Vicekönigs von Italien setzte er 21 Motetten und 23 Kirchenstücke. Auch gab er als Aufseher des Meiländer Conservatoriums einige Unterrichtsschriften heraus. Vom Jahr 1813 bis 20 hat er in seiner Vaterstadt mehrere Kirchenstücke, Mehreres für Blasinstrumente, besonders 30 Duetten für Waldhörner und andre Instrumentalsachen, auch ein theoretisches Werk: L'allievo al Cembalo (Beobachtungen über die Temperatur der Instrumente) geschrieben, und so in allen Musikgattungen nicht weniger Fleiß und Gründlichkeit, als auch besonders in der größern Originalität bewiesen. (Man sehe Allg. Mus. Zeit. Oct. No. 40. 1820. Leipzig.)

Vierzehntes Kapitel.

Händel.

Dieses Kapitel ist der Schilderung und Laufbahn eines Tonkünstlers gewidmet, dessen Ansprüche auf meine Lobrede ich mit einem Grade von Scheu betrachte. Die Farben der Poesie würden kaum dem Gemählde angemessen seyn. Wie sollen denn die nüchternen Tinten der historischen Schilderung für die Mannichfaltigkeit und den Glanz seines Genies hinreichen? Welches Gebiet von dem weiten Umkreise der harmonischen Kunst schmückte er nicht? Welchen Boden baute sein Fleiß nicht an, und bereicherten nicht seine Talente? Die Kirche, das Theater und das Zimmer, waren seinen Fähigkeiten gleichmäßig verpflichtet. Jede Gattung der Stimme, jede Art von Instrumenten, verdankte den Früchten seiner Einbildungskraft neue Reize; und die Freunde jedes besondern Stils der Musik fanden, daß sie denjenigen Stil bewunderten, in welchem er, als Tonsetzer, sich auszeichnete.

Georg Friedrich Händel, der Sohn eines Arztes von dessen zweiter Gattin, war am 24. Februar 1684 zu Halle (an der Saale) geboren. Die Politik und Klugheit seines Vaters bestimmte ihn für das Rechtsstudium; aber von Natur war er zu einem Beruf geschaffen und bestimmt, der mehr bewundert, als geehrt, besser erhoben, als belohnt wird. Der Arzt, der dieß wohl wußte, bemerkte mit Sorge die frühzeitige Lieblingsneigung seines Sohnes, und während er ängstlich alle musikalische Bekanntschaften vermied, verbannte er

aus seinem Hause jede Art musikalischer Instrumente. Das Kind war noch in dem zarten Alter des siebenten Jahres, hatte noch keine öffentliche Schule besucht, und vielleicht noch keinen Flügel gesehen, als es schon durch die freiwilligen Töne seiner Stimme sein musikalisches Gehör verrieth; und nachdem es, ungeachtet der daraus folgenden Vorsicht seines Vaters, Gelegenheit erlangt hatte, Jemand auf diesem Instrumente spielen zu hören, reizte das darüber empfundene Vergnügen es an, sich die Mittel zur Uebung zu verschaffen; doch konnte es Niemand entdecken, dessen Unterricht es hätte benutzen können. Sein geheimes Studierstübchen war eine Dachkammer in seines Vaters Hause, wohin der Knabe ein kleines Klavier zu bringen gewußt hatte. So viel vermochte die Kraft oder das Licht der einfachen Natur, daß ohne die aushelfende Anleitung eines Lehrers seine Finger den Weg auf dem Griffbrete fanden, und sein Gehör sie zur Hervorbringung von Melodie und Harmonie hinlenkte! Wenigstens bewirkte er so viel, daß er, gleich Orpheus, Stoff zu einer Wundergeschichte hätte geben können.

Um diese Zeit hatte Dr. Händel eine Reise zu einem Sohn von seiner ersten Gattin vor, welcher damals bei dem Herzog von Sachsen-Weissenfels lebte; Georg Friedrich, der seinen Stiefbruder zu sehen wünschte, bat, seinen Vater begleiten zu dürfen; und da man es ihm abschlug, lauerte er auf die Abfahrt des Wagens, folgte ihm, und flehte mit Thränen, bis die väterliche Zärtlichkeit siegte und er mitgenommen wurde. Als er am Hofe des Herzogs angekommen war, entdeckte er bald

den Concertsaal, und stellte sich gleich an den Flügel. Dieses freie Unterfangen wurde nicht besonders bemerkt; aber einen oder zwei Morgen nachher fand er Mittel, gerade nach dem Gottesdienst sich an die Orgel in der Kapelle zu stehlen, und indem er, ehe noch der Herzog fortgegangen war, auf dem Instrumente spielte, zog er durch den ungewöhnlichen Stil seines Vortrags die Aufmerksamkeit Sr. Durchlaucht so an, daß der Fürst sich erkundigte, wer eben spielte. Das Erstaunen, das der Herzog über die so außerordentlichen Fähigkeiten des Spielers äußerte, als er erfuhr, daß diese Harmonie von einem noch nicht achtjährigen Kinde herkam, und seine Ueberredung des Vaters, einer so seltenen und so vielversprechenden Naturgabe förderlich zu seyn, machten Eindruck und blieben am Ende nicht ohne guten Erfolg. Bei seiner Zurückkunft nach Halle hatte der künftige Fürst der neuern Tonkünstler das Glück, einen Lehrer zu erhalten; und dieser Mann, dem ein so ausgezeichneter Schüler zu Theil ward, war Friedrich Wilhelm Zachau, ein braver Musikus, und Organist an der Domkirche der Stadt. Nachdem dieser seinem Lehrlinge die allgemeinen Grundsätze der Musik mitgetheilt hatte, gab er ihm, als die besten Erläuterungen seiner Lehren, die Werke der größten Italiänischen und Teutschen Meister in die Hände. Aus diesen Quellen trank der junge Enthusiast so reichlich und schnell, daß er bald mit den Geheimnissen der schönen Composition vertraut ward; und außer seinen täglichen fortschreitenden Uebungen im Orgelspiel, die ihn schon während seiner ersten zwei Lehrjahre in Stand setzten, den Organistendienst zu

verrichten, componirte er Fugen über Themas, die er selbst erfand oder sein Lehrer ihm aufgab. Im neunten Jahre seines Alters setzte er Motetten für die Kirche, und im dreizehnten fühlte er sich schon über das Ziel jedes Unterrichtes erhoben, den ihm Halle darbieten konnte. Daher entschloss er sich, im folgenden Jahre (1698) Berlin zu besuchen. In dieser Stadt fand er die Oper im Flor unter Attilio's und Buononcini's Leitung. Seine frühzeitigen Talente erregten bald allgemeine Aufmerksamkeit, und der Kurfürst Friedrich Wilhelm der Große machte ihm den edelmüthigen Vorschlag, ihn nach Italien reisen zu lassen. Indessen wurde dem jungen Künstler die Annahme dieser Gunst abgerathen; er kehrte also nach Halle zurück. Bald nachher aber, als er das Unglück hatte, seinen Vater zu verlieren, dachte er auf eine Veränderung seines Aufenthalts. Verschiedene Orte boten sich ihm zur Wahl dar; allein er zog, man weiß nicht, aus welchem Grunde, Hamburg vor.

Als er in dieser Stadt ankam, fand er daselbst die Oper in einem nicht viel geringerm Zustande, als zu Berlin. Ein großer Meister, Reinhard Keiser, ein Günstling des Herzogs von Mecklenburg, war ihr Director *) und die Anstalt war in blühender Aufnahme. Keiser jedoch, ein munterer, nicht haushältiger Mann, kam in seinen Umständen so herunter, daß er sich verbergen mußte. Bei dieser Gelegenheit stritt Händel, der

*) Dieser treffliche Componist, für dessen Größe schon seine Motette: „Kündlich groß ist das gottselige Geheimniß ꝛc." zeugen könnte, hat über hundert Opern gesetzt. D. U.

bisher blos eine Violine gespielt hatte, mit dem Spieler des zweiten Flügels um Keiser's Stelle. Der Kampf war schwierig. Aber Händel's bereits wohlbekannte Geschicklichkeit brachte das zahlreiche Publikum auf seine Seite, welches mit ungestümem Zuruf seine Ansprüche unterstützte, und den Nebenbuhler zu weichen zwang. Aber sein besiegter Gegner gab mit Unwillen nach, und beschloß sich zu rächen. Daher folgte er eines Abends nach der Oper seinem Gegner aus dem Theater, und machte einen Ausfall auf ihn mit seinem Degen, welcher, hätte H. nicht die Partitur des gegebenen Stücks unter seinem Rock gehabt, ihn wahrscheinlich getödtet haben würde *).

Gewaltsame Maaßregeln, sie mögen fehlschlagen oder gelingen, haben selten gemäßigte Folgen. Der Angriff auf Händel's Leben mußte entweder seinen Tod oder seine unmittelbare Erhebung herbeiführen. Was man auch zuvor von seinen Talenten gedacht haben mochte, die Bosheit seines Gegners erhob sie noch höher; die Opernunternehmer betrachteten Händel'n, bei aller seiner Jugend **), als geschickt genug, ihr Componist zu seyn, und in wenig Wochen rechtfertigte ein Jüngling von vierzehn (?) Jahren die ehrenvolle Meinung von seinen

*) Mattheson berichtigt in seinem Buche: G. F. Händels Lebensbeschreibung (Hamburg 1761). Verschiedenes, was in der hier wahrscheinlich zum Grunde liegenden Erzählung irrig ist. Er bemerkt, daß im Hamburgischen Opernorchester immer nur ein Flügel da gewesen und gespielt worden ist. Der meuchelmörderische Ausfall kömmt auf eine bloße Ohrfeige zurück. D. U.

**) Nach Mattheson war er nunmehr doch beinahe 21 Jahre alt. D. U.

Talenten, und setzte ein Stück, das dreißigmal (?) hinter einander aufgeführt wurde *).

Nachdem er sich gegen drei Jahre in Hamburg aufgehalten, und zwei andere Opern (Florinda und Nerone) geliefert hatte, beschloß er eine Reise nach Italien. Hierzu wurde er durch die Einladung des Prinzen von Toscana (Bruders des Großherzogs Johann Gaston de Medicis) bestimmt, welcher durch Händel's erste beiden Opern Almira und Florinda mit dem Wunsch erfüllt worden war, ein solches Genie zu Florenz zu haben. Und als der Fürst daselbst mit Händel's Rodrigo im Jahr 1709 erfreut worden war, machte er ihm ein Geschenk mit hundert Zechinen und einem Silberservice **). Von Florenz, wo sich H. etwa ein Jahr aufhielt, ging er nach Venedig, und gab da seine Oper Agrippina, welche mit sieben und zwanzig Vorstellungen hinter einander beehrt wurde. Sein nächster Besuch war in Rom, wo er bei dem Cardinal Ottoboni eingeführt wurde, und für seinen großen feurigen Geist die Befriedigung hatte, Männer von solchen Talenten, wie Corelli und Alessandro Scarlatti, persönlich kennen zu lernen. Von Rom begab er sich nach Neapel, und nachdem er von Italien so viel kennen gelernt hatte, als seine Wißbegierde und Kunst verlangte,

*) Mattheson gibt kaum die Hälfte dieser Anzahl von Wiederholungen der Oper Almira zu. D. U.

**) Vittoria, die Geliebte des Großherzogs, sang die Hauptrolle in dieser Oper, und faßte, nach dem allgemeinen Gerücht, eine Neigung für Händel'n, welche, wenn er sie zu begünstigen aufgelegt gewesen wäre, wahrscheinlich Beiden verderblich gewesen seyn würde.

kehrte er nach Teutschland zurück. In Hanover fand er den talentvollen Steffani als Hofkapellmeister. Händel's dem Sir John Hawkins gemachte Beschreibung von der Art, wie ein grosses Genie das andre empfing, das ihm blos durch seine Talente und seinen Ruf bekannt war, ist dem gelehrten Hanövrschen Kapellmeister nicht weniger ehrenvoll, als dem berühmten Eingebornen von Halle.

„Als ich zuerst in dieser Stadt ankam, sagt Händel, war ich ein junger Mensch von noch nicht zwanzig Jahren. Ich war mit Steffani's Verdiensten bekannt, und er hatte von mir gehört *). Ich verstand etwas Musik, und konnte ziemlich gut die Orgel spielen. Er empfing mich mit großer Güte, und nahm bald Gelegenheit, mich bei der Prinzessin Sophia und dem Sohn des Kurfürsten einzuführen, indem er ihnen zu verstehen gab, daß ich, wie er mich zu nennen beliebte, ein musikalischer Virtuose wäre. Er war so verbindlich, mir Anweisungen zu meinem Verhalten und Benehmen in Hanover zu geben; und nachdem er in öffentlicher Angelegenheit von der Stadt abberufen worden war, hinterließ er mich im Besitze der Gunst, und des Schutzes, dessen er selbst eine Reihe Jahre hindurch genossen hatte."

Die zunehmende Verbindung zwischen den Höfen von Hanover und London erzeugte in dem gebildeten Teutschen den Wunsch, England zu besuchen. Es dauerte nicht lange, so entschloß er sich zur Reise **). Aber eh'

*) Demnach müßte er um 1702 oder 3 in Hanover angekommen seyn. D. U.

**) Während Händel sich vorbereitete, Teutschland zu verlas-

er Teutschland verließ, besuchte er seine blinde und bejahrte Mutter zu Halle, sah seinen Lehrer Zachau wieder, und nahm von einigen andern Freunden Abschied. Als er im Winter 1710 in England ankam, stand die Oper unter Baron Hill's Direction. Die Geschichte Rinaldo's, nach Tasso's Gierusalemme liberata, von Rossi in eine Oper verarbeitet, wurde ihm zur Composition übergeben, und das Glück, das sie machte, entsprach den hohen Erwartungen von dem Tonsetzer *). Diese Rechtfertigung seines Rufs veranlaßte die Englischen Musikfreunde zu den dringendsten Bitten, daß er London zu seinem künftigen Aufenthalt bestimmen möchte. Aber er widerstand ihren Bitten, und ging nach einem zwölfmonatlichen Verweilen in England nach Hanover zurück **). Bald nach seiner Ankunft in dieser Stadt componirte er für die Kurprinzessin Karoline, nachmalige

sen, suchte der Baron Kielmannsegge bei dem Kurfürsten für ihn um eine jährliche Pension von 1,500 Kronen an. Der Baron erhielt die erwünschte Zusage; aber Händel's Verlangen, nach England zu kommen, war zu stark, um sich abhalten zu lassen. Als man dieß dem Kurfürsten bekannt gemacht hatte, gab er ihm auf ein Jahr und drüber Urlaub, ohne Aufschub oder Verkürzung der Pension. Unter diesen Bedingungen nahm er die Güte des Kurfürsten an.

*) Der Verfasser entschuldigte die Unvollkommenheiten seines Antheils an dem Werke mit der Eile, in der es geschrieben worden, um Händel desto eher zu befriedigen; „il Signor Handel, Orfeo del nostro secolo“ (den Orpheus unsers Jahrhunderts).

**) Als er von der Königin Abschied nahm, und für den Edelsinn Ihrer Majestät und der Englischen Nation seine Gefühle ausdrückte, gab sie, mit einigen schönen Geschenken, dafür ihre Verbindlichkeiten gegen sein unvergleichliches Genie zu erkennen.

Königin von England, zwölf Kammerduetten, weniger einfach, aber ganz so klar und wohlgeordnet in ihrer Structur, als die von Steffani, dessen Stil in diesen Compositionen er zugestandenermaßen und sehr glücklich nachahmte *). Nachdem er zwei Jahre bei dem Kurfürsten geblieben war, erhielt er Erlaubniß, ohne eine Verzögerung oder Verminderung seines Gehalts, England wieder zu besuchen. Da er in London ankam, als eben die Abschließung des Friedens von Utrecht verhandelt wurde, erhielt er vom Hofe einen Wink, daß, da im Falle des erwarteten Abschlusses im folgenden Jahr ein öffentliches Dankfest angeordnet werden würde, er für diese Gelegenheit ein Te Deum und Jubilate würde componiren müssen. Er vollzog diesen Auftrag; und die Königin erschien in der St. Paulskirche, um eine Composition zu hören, deren frommer Gegenstand war, Gott für das Ende des Blutvergießens und für die Wiederherstellung des Friedens Dank zu bringen. Mit dieser Dankbarkeit stimmten die Gefühle des Kurfürsten von Hanover nicht ganz überein, und als er nach dem Tode der Königin 1714 den Brittischen Thron bestieg, wurde sein neu erworbener Ruhm durch eine bittere Empfindlichkeit gegen einen Mann von erstaunenswürdigem Genie befleckt, dessen Glück in seinen Händen stand. Der Mangel an Pünktlichkeit bei Händel in Ansehung der versprochenen Zurückkunft nach Hanover, nach einigem angemessenen Aufenthalte in England, hätte vielleicht Verzeihung gefunden: daß er aber seine Talente

*) Die Poesie dieser Stücke war aus der Feder des geschmackvollen Abbate Hortensio Mauro.

der Feier eines Friedens widmete, welchem der Kurfürst die Fortsetzung des Blutvergießens und der Verheerung vorgezogen haben würde, schien unverzeihlich.

Unter diesen Umständen veranstaltete der edelmüthige Baron Kielmannsegge an einem schönen Sommertage eine Lustpartie auf der Themse, und vermochte den König, daran Theil zu nehmen: Händeln hatte er davon benachrichtigt, und ihm eine Musik für diese Gelegenheit aufgetragen. Er setzte nun jene Tonstücke, welche seine berühmte Wassermusik (Water Music) ausmachen, und führte sie selbst in einer die Gondel des Königs und seiner Gesellschaft begleitenden Barke auf. Georg der I. hörte wohl, wessen Talente er so liebliche und große, so majestätische und originelle Melodieen zu verdanken hätte; und geschmeichelt durch die ihm so fein bewiesene Ergebenheit und Aufmerksamkeit, erklärte er, nach einer mäßigen Zeit, durch den Baron seinen Wunsch, den Componisten zu sehen *). Eine angemessene Entschuldigung versöhnte den Monarchen, und verschaffte nicht lange nachher Händeln eine jährliche Pension von zweihundert Pfund, als Zulage zu der ihm von der Königin Anna gewährten gleichen Summe.

Die Wiedererlangung der königlichen Gunst bestimmte Händeln, England zu seinem steten Aufenthalt zu machen. Der hohe und niedere Adel bewarb sich um die Ehre seiner Bekanntschaft, und nachdem er einige

*) Dieß würde vielleicht nicht so bald geschehen seyn, wenn der König nicht den großen Virtuosen Geminiani zu hören gewünscht hätte, der sich von keinem Andern, als Händel, am Hofe in seinem Spiel wollte begleiten lassen.

Zeit auf dem Landhause des Herrn Andrews (von Barn Elms, in Surrey) zugebracht, folgte er einer dringenden Einladung des sehr gebildeten und geschmackvollen Grafen Burlington, das Haus dieses Lords in Piccadilly zu seinem beständigen Aufenthalte anzunehmen. Hier war der Lauf seiner Studien, der durch die gelegentliche Direction der Abendconcerte des Grafen kaum unterbrochen wurde, regelmäßig und gleichförmig. Nachdem er den Morgen der Composition gewidmet, genoß er bei der Mittagstafel die Gesellschaft durch Genie oder Kenntnisse ausgezeichneter Männer *).

In diesem gastfreien Hause blieb er drei Jahre, und schrieb da die drei Opern Amadis, Teseo und Pastor fido, außer einer Menge einzelner Gesangs- und Instrumentalstücke. Einer Einladung des Herzogs von Chandos zufolge, übernahm er die Musikdirection von dessen Kapelle zu Cannons. Welches die Vortheile dieser neuen Anstellung waren, ist nicht bekannt; aber der unermeßliche Aufwand, ein so herrliches Gebäude zu errichten, als das, von welchem die Kapelle einen Theil ausmachte, rechtfertigt den Gedanken, daß der Antrag, der Händeln Burlington zu verlassen bewog, mit freigebigen Belohnungen verknüpft war **). Als er sich bei

*) An der Tafel des Grafen Burlington saß Händel oft in Gesellschaft mit Pope, Gay und Dr. Arbuthnot, von denen der letztere nicht blos leidenschaftlicher Freund der Musik, sondern auch ein achtbarer Compositeur war.

**) Die Musik zu Cannons stand einige Jahre unter der Direction des Dr. Pepusch, welcher für sie viele Missen (services) und Antheme geschrieben hatte, die außer dem reinen Satze sich nicht sehr auszeichneten.

dem Herzog niedergelassen, fing er eine Partie Antheme zu componiren an. Alle Nachahmung verschmähend, zeigte er in diesen Werken reine Originalität. Weder Palestrina's, noch Allegri's, noch Foggia's Bewunderer fanden in denselben den Stil, mit dem ihr Gehör vertraut war, noch eine einzelne Wendung oder Idee, welche einen Wetteifer mit den schönen Mustern ihrer Lieblingsmeister verrathen hätte. Er strebte nach einer freieren und lieblicheren Melodie; und fügte zu der Reinheit und Delicatesse dieser Meister, und zu den milden und nüchternen Schönheiten der Englischen Kirchencomponisten einen Reichthum, ein Leben und Feuer, welches zugleich seine Fülle der Empfindung und seine vollkommene Fähigkeit, sich selbst einen Stil zu bilden, darthat *).

Während er bei dem Herzog von Chandos war, componirte er und compilirte zum Theil aus seinem frühern Product über denselben Gegenstand und mit demselben Titel, die Musik seiner Englischen Acis and Galatea **), welche Gay für ihn gedichtet hatte; eine

*) Die Musik der Kapelle zu Cannons war sowohl Vocal- als Instrumentalmusik; und Händel's Antheme beliefen sich auf zwanzig. Ungefähr vor vierzig Jahren führte mein verstorbener Freund, Dr. Arnold, einige dieser Compositionen auf dem königlichen Theater am Heumarkt auf. Mein Gehör hat noch den Eindruck ihrer Lieblichkeit, und mein Gemüth das Gefühl ihrer Größe behalten.

**) Es ist bemerkenswerth, daß die Musik des schönen Chors in diesem Stück „Behold the monster Polypheme," die so sehr wegen ihres treffenden und kräftigen Ausdrucks der Furcht und des Entsetzens bewundert worden, aus einem seiner Duetten entlehnt ist, in welchem dieselben Noten auf Worte von sehr verschiedenem Sinn gelegt sind! Doch wurde

Musik, die der Liebhaber nie ohne ein feines Ergötzen hören!, und der Kenner nie ohne die höchste Bewunderung betrachten wird.

Im letzten Jahr seines Aufenthalts zu Cannons ging er bei dem vornehmsten hohen und niedern Adel das Engagement ein, Opern zu setzen und zu dirigiren, deren Aufführung den Gegenstand der sogenannten königlichen Akademie der Musik ausmachte. Dem zu Folge war sein erstes Geschäft, Opernsänger zu suchen und auszuwählen. Zu diesem Zweck ging er nach Dresden, wo er Senesino, Berenstadt, und Signora Margarita Durastanti fand und engagirte, und mit nach England brachte. Obgleich die Subscription und die Absicht der Akademie zuerst fast ausschließend auf Händel ging, so war doch die Anstalt kaum errichtet, als Buononcini aus Rom eingeladen wurde. Die Ankunft dieses Meisters war der Anfang eines Streits, der heftig wütete, und viel länger gedauert haben würde, wären die Krieg führenden Parteien nicht in so enge Berührung dadurch gebracht worden, daß ihre Talente in einem einzigen Stücke vereinigt wurden. Die große Frage über die gegenseitigen Vorzüge Händel's, Buononcini's und Attilio's wurde durch ihre Verbindung in der Oper Muzio Scevola entschieden. Attilio componirte den ersten Act derselben, Buononcini den zweiten und Händel den dritten; das Urtheil des Publikums reichte einmüthig dem letztern die Palme, setzte dem Wettstreit ein Ziel, und ließ ihn ohne

die ursprüngliche Anwendung dieser Noten gebilligt: so zweideutig, so sich anbequemend, ist die Sprache der Musik!

Nebenbuhler. Dieser Sieg brachte jedoch nicht alle die gehofften Folgen: er führte Händel's Gegner nicht auf die Nothwendigkeit eines schnellen Rückzuges zurück, und ließ nicht einmal den Sieger im Besitz des Schlachtfeldes. Wirklich wurden, nach der eben erwähnten Entscheidung, einige der besten Werke Buononcini's und Attilio's componirt und mit Beifall aufgeführt *). Indeß fuhr Händel fort, seine Engagements bei den Opernsubscribenten bis zum Jahre 1726 zu erfüllen, als seine Anstellung der Signora Faustina einen Streit herbeiführte, welcher mit dem Umsturze des ganzen Unternehmens endigte.

Der von einem Englischen Publikum den öffentlichen Sängern von mäßigen Ansprüchen so freigebig und aufmunternd ertheilte Beifall, ist nur zu oft mehr, als ihr beschränkter Verstand ertragen kann. Senesino, einer von denen, die durch günstige Behandlung verderbt wurden, nahm eine Wichtigkeit an, welche Händel (der, ohne stolz zu seyn, doch den Abstand zwischen einem Sänger und einem Tonsetzer vollkommen erkannte und fühlte) wenig geneigt war anzuerkennen. Der Director und der Sänger standen daher nie mit einander auf gutem Fuß: und als Faustina ankam, erzeugte der Streit um den Vorzug zwischen dieser Sirene und ihrer Nebenbuhlerin Cuzzoni einen widerspänstigen und übermüthigen Geist, welcher, Senesino mit fortreißend,

*) Astarto, Crispo, Griselda, Farnace, Calpurnia, Erminia, und Astianace, von Buononcini; und Coriolano, Vespasiano, Artaserse, Dario und Lucio Vero, von Attilio.

mit dreifacher Kraft sich erhob, und nur durch die Zerstörung der Anstalt, die ihn nährte, bezwungen wurde. Da Händel in Senesino's Anmaßung den Grund und vielleicht die fortwährende Unterstützung der Uneinigkeit und Widerspänstigkeit der Sängerinnen sah oder zu sehen glaubte, so rieth er, ihn zu verabschieden: die Directoren widerstanden, und Händel weigerte sich, für Senesino noch irgend Etwas weiter zu componiren *). Unter diesen schlimmen Umständen wankte die Akademie noch zwei Jahre hindurch, als nach einer Laufbahn von mehr als neun Jahren die ganze Anstalt sich auflöste.

Diese Auflösung bestimmte den hohen Adel, eine neue Unterzeichnung zu einer Oper in Lincoln'sinnfields zu veranstalten; und Händel eröffnete gemeinschaftlich mit Heidegger wieder das Heumarkttheater. Ihre Verbindung war auf drei Jahre festgesetzt. Sobald der Contract unterzeichnet war, reiste Händel nach Italien ab, um das Sängerpersonal zu ergänzen. Von daher kam er bald mit Fabri und einem andern Castraten, und den Sängerinnen Strada del Po und Bertolli zurück; und im nächsten Winter begann sein Wetteifer mit der Anstalt von Lincoln'sinnfields durch die Aufführung seiner Oper Lotario (Nov. 1729). Nicht entmuthigt durch den mittelmäßigen Erfolg bei dem Ende seiner Verbindung mit Heidegger (während welcher er seine Opern Poro, Sosarme, Orlando und Ezio gesetzt hatte), besuchte er wieder Italien, und brachte daher unter andern Sängern den viel bewunderten Carestini

*) Die besten Arien, die er für ihn schrieb, waren in der Oper Orlando.

mit, und fing seine Opern blos auf eigene Rechnung im Heumarkttheater wieder an. Sein Glück war nicht sehr aufmunternd; aber seinen Gegnern schmeichelte es auch nicht sehr. Wiewohl diese Erfolge beide Partaien gelehrt haben konnten, daß zwei Opern zugleich mehr war, als die Stadt unterstützen wollte oder konnte, so war die Wirkung doch nur ein örtlicher und gegenseitiger Umtausch. Der hohe Adel kehrte mit Farinelli, Senesino und Montagnana auf den Heumarkt zurück; und Händel begab sich mit Strada, Bertolli und Walz, nach Lincoln'sinnfields. Aber unvermögend hier seinen reichen und vielen Gegnern Stand zu halten, entfernte er sich nach dem Covent Garden *).

Auch hier fand er sich wieder einer so mächtigen Gegenpartei, wie dem hohen Adel, nicht gewachsen; und es konnte keinen stärkern Beweis von seinem hohen und unerschrockenen Geiste geben, als die Festigkeit, mit der er ihrer vereinten Macht so lange widerstand. Aber von dem angeborenen Werth der adeligen Directoren, und von dem künstlerischen ihres Sängerpersonals, dachte er zu gering, um sich so leicht solchen Gegnern unterwürfig machen zu lassen **). Sein nicht weichen-

*) Die besondern Verhältnisse von Händels Engagement mit dem privilegirten Rich sind nicht bekannt. Aber eine unberichtigte Schuld, für die er einige Jahre darauf diesem Theaterdirector Smollet's Oper, Alceste, componirte, beweist, wie wenig vortheilhaft das Unternehmen war.

**) Man muß jedoch gestehen, daß die Opposition, die seinen männlichen Geist nicht bezwingen konnte, durch den Glanz seines unvergleichlichen Genies etwas verdunkelt worden zu seyn scheint. Die Opern Partenope, Poro, Sosarme, Orlando, Ezio, Ariadne u. a., die er in der vollen Blüthe

der Muth erschöpfte während der dreijährigen Anstrengungen im Coventgarden fast das Ganze seiner vorigen Ersparnisse vom Kapital *); und die Verluste, die seinen Stolz nicht beugen konnten, nagten doch innerlich an seinem Gefühl und griffen seine Gesundheit an. Man hoffte, die Heilquellen von Tunbridge, nebst einer gehörigen Diät, würden seiner Gesundheit aufhelfen und seinen Geist wieder stärken: aber weder die Krankheiten des Körpers noch des Gemüths lassen sich so bald heilen, wenn sie allmählich und langsam entstanden sind. Zu seiner Gemüthskrankheit kam noch eine Lähmung, die ihm den Gebrauch der rechten Hand unmöglich machte **). Zum Glück wurden ihm die Aachener Dampfbäder gerathen, durch welche zu Jedermanns Erstaunen seine körperlichen und geistigen Kräfte sich schnell wiederherstellten ***).

Als er nach England zurückgekommen, machte er einen neuen Versuch auf dem Coventgarden-Theater, wo er seine Opern Atalanta, Giustino, Arminio und Berenice [in den Jahren 1736 und 37] aufführte; jedoch mit wenig besserm Glück, als er vorher gehabt hatte. Dieß bewog oder vielmehr nöthigte ihn, einen

seines Geistes schrieb, gaben seinen frühern Stücken an allgemeinem Gehalte nichts nach.

*) Er hatte Etwas über zehntausend Pfund angehäuft.

**) Ach die Hand, deren gewandte Fähigkeit so oft und so lange die Welt entzückt hatte, war nun ihrem Besitzer unnütz.

***) Er ging von seinem letzten Bade sogleich an die Orgel der großen Kirche dieser Stadt, und spielte in einem solchen Stil, daß die Katholiken seine schnelle Wiederherstellung für ein Wunder hielten.

Schutz gegen einen neuen unmittelbaren Verlust zu suchen. Ein Engagement bei dem Grafen von Middlesex, nachherigen Herzog von Dorset, sicherte ihm eine Schadloshaltung, unter welcher er fröhlich zwei neue Opern Faramondo und Alessandro Severo zu componiren anfing *). Nachdem er drei andre, Serse, Immeneo, und Deidamia verfertigt, welche alle zwischen den Jahren 1737 und 40 gespielt wurden, verließ der geniale Meister das Gebiet der Oper, und wandte sich auf ein andres und edleres Fach. Eine ernste und ruhige Ueberlegung des höheren Charakters des Concerto spirituale, das auswärts so gepflegt wurde, bestimmte ihn, seinen künftigen Fleiß der Composition und Aufführung geistlicher Musik in England zu widmen. Vertraut mit der Sprache und der Erhabenheit der heil. Schrift, sah er in dem Felde, das sie für höhere Anwendung und vollste Ausübung seiner Talente und Kenntnisse darbot, eine Gelegenheit, die es ihm nicht ziemte zu vernachlässigen. In den Instrumental-Anthemen, die er für den Herzog von Chandos gesetzt hatte, und in vier andern, die bei der Krönung des verstorbenen Königs aufgeführt worden waren, hatte sich sein Genie in dem großen und feierlichen Stil der Composition sehr glücklich versucht; und die überaus günstige Aufnahme seines Oratoriums, Athalia, zu Oxford im Jahr 1733, bei Gelegenheit einer Universitätsfeierlichkeit, schien ihm auch den Beifall des Londoner Publikums zu verbürgen, das von der Würde einer solchen Musik, als er sie hervorbringen zu

*) Er hatte sich bei dem Grafen für 1000 Pfund zur Composition dieser zwei Stücke verpflichtet.

können sich bewußt war, ergriffen werden, und im Gefühl der Schicklichkeit eines geistlichen Dramas für die Fastenzeit, unfehlbar die jährliche Aufführung von Oratorien in der Hauptstadt begünstigen würde. Hierzu gab ihm die Erinnerung des Beifalls, den seine Oratorien, Esther *) in der Akademie alter Musik, 1731, und Deborah im Coventgarden, 1732, erhalten hatten, noch mehr Zuversicht: und nach seiner Zurückkunft von Aachen begann er seine Vorbereitungen, indem er Dryden's Ode auf den St. Cäcilientag, sein Alexandersfest componirte. Mit der allgemeinen Schönheit der Melodie, dem angemessenen Ausdruck und der reichen Begleitung, verband er in diesem Stück alle regelmäßige Majestät der strengen Fuge, emphatischer Ausbrüche, und dahin rollender Fülle der Chöre. Und der hinzukommende Genuß, zwischen den Acten ein Concert auf dem Könige der Instrumente von dem schönsten Orgelspieler, der damals lebte, zu hören, machte das Ganze für das Publikum so angenehm, daß er sich entschloß, das seinem Genie in dieser erhabenen Art Unterhaltung dargebotene Ziel weiter zu verfolgen.

Obgleich mehrere seiner Oratorien sich nicht zur theatralischen Darstellung eigneten (wie das Alexanderfest, l'Allegro ed il Penseroso; das Gelegen-

*) Das Oratorium Esther war schon 1720 für die Kapelle des Herzogs von Chandos zu Cannons componirt: und 1731 wurde es theatralisch von den Knaben der königlichen Kapelle im Hause des Hrn. Barnard Gates in Westmünster aufgeführt. Die erste öffentliche Aufführung geschah im April 1732 in dem großen Saal der Yorks-Gebäude; die zweite im folgenden Mai im Königstheater.

heitsoratorium; Israel in Aegypten, und der Messias), so trugen sie doch grösstentheils eine dramatische Form *). Und so wenig die Art, Oratorien aufzuführen, zur Darstellung dramatischer Personen eingerichtet ist, so muss man doch gestehen, dass kein unbedeutender Theil des Interesse aus einer Personification entspringt, worin Jeder, in seinem ihm zugetheilten Charakter sprechend und singend, eine regelmässige, zusammenhängende Geschichte belebt und durchführt; und der hohe und immerwährende Werth der obigen besondern Werke, als echter und erhabener Compositionen, widerspricht dieser Behauptung nicht. Die Kälte jedoch, womit der Messias anfangs aufgenommen wurde, — ein Umstand, der freilich dem Geschmack der Hauptstadt Englands nicht sehr zur Ehre gereicht, — scheint irgend einen geheimen Mangel anzudeuten: und da dieser Mangel nicht in der Musik zu entdecken ist, so fallen wir natürlich auf den Text; und wenn wir bedenken, dass die Worte biblisch sind, so müssen wir diesen Mangel in der Abwesenheit einer zusammenhängenden dramatischen Entwicklung suchen.

*) Der Text zu diesen war gewöhnlich vom Dr. Morell. Von den verschiedenen Meinungen des Tonsetzers und des Dichters über die Angemessenheit der Musik des Einen zu den Worten des Andern werden eigene Anekdoten erzählt. Zum Beispiel statt einen freundlichen Wink des Dichters darüber anzunehmen, dass eine seiner Arien dem Sinn des Textes nicht ganz entspräche, fand sich Händel beleidigt und erzürnt. „Was, rief er zornig aus, Sie wollen mich Musik lehren! Die Musik, Herr, ist gute Musik. Ihre Worte sind schlecht. Hören Sie die Stelle wieder (indem er sie heftig auf dem Flügel wiederholte); so ist's. Nun gehen Sie, und machen einen Text zu dieser Musik!"

Dieses erhabene Oratorium (der Messias) wurde zuerst im Coventgarden-Theater 1741 aufgeführt. Die ungünstige Aufnahme desselben bestimmte den Componisten (der in seinem Urtheil über den höhern Werth dieses Werks durch die Ungerechtigkeit eines Englischen Publikums nicht erschüttert werden konnte), den Effect seiner Arbeit an einem empfänglicheren Auditorium zu Dublin zu erproben. In Irland wurde das Werk mit Bewunderung gehört. Der starke Ausdruck und das Pathos der Recitative und der Melodieen, und die höchste Größe der Chöre dieses Oratoriums wurden gleichmäßig empfunden; und das Ganze wurde als ein wundervolles Erzeugniß der harmonischen Kunst begrüßt. Belehrt durch den bessern Geschmack des verschwisterten Reichs, entdeckte nun England die Vortrefflichkeit, für die es so unverantwortlich blind gewesen war, und verschwendete seine Lobpreisungen gegen dasjenige, was es vorher mit Ungunst oder ohne Beifall entlassen hatte. Sein nächstes geistliches Werk war Samson, gegründet auf Milton's Samson Agonistes. Die Londoner Musikfreunde, durch ihren vorigen Irrthum weiser gemacht, erkannten die Herrlichkeit eines Stückes, von dem der Componist selbst niemals wußte, ob er es über oder unter seinen Messias setzen sollte, und gaben ihm einen enthusiastischen Beifall. Er fuhr auch fort, in den Zwischenacten die Zuhörer mit seinem Orgelspiel zu ergötzen; und die günstige Aufnahme von sechs Orgelconcerten, die er neuerlich herausgegeben hatte, ermunterte ihn, eine zweite Partie, die aus zwölfen bestand, stechen zu lassen. Diese eilfertig hervorge-

brachten, und folglich weniger ausgearbeiteten Stücke, von leichterem Bau, unterstützten nicht seinen durch das vorige Werk erworbenen Ruf in der Instrumentalcomposition; und während die erste Partie in jedem öffentlichen und Privatconcert, in jeder Kirche und in jedem Zimmer fortfuhr gespielt zu werden, lag die zweite ruhig im Fache und erfuhr in Vergleichung mit der ersten eine Art Vergessenheit.

Im Winter 1742 bis 43 nöthigte ihn ein partieller Rückfall in seine vorige Krankheit, die Bäder von Aachen wieder zu besuchen, und ihre glückliche Wirkung erlaubte ihm, bald zurückzukehren. Wohlwollen und Dankbarkeit bestimmten ihn nun, nicht nur seinen Messias zum Besten des Findlingshospitals aufzuführen, sondern der Anstalt auch ein Exemplar des Werks in Partitur und Stimmen zu schenken. Diese freigebige und sorglose Handlung des Componisten legten die Subscribenten als eine Beschränkung des künftigen Rechts, dieß Oratorium aufzuführen, auf Händel und sie selbst aus, und beschlossen wirklich bei dem Parlament die Festsetzung ihres vermeinten Privilegiums auszuwirken. Sie entdeckten aber bald, daß hierzu Händel's Mitwirkung nöthig war, aber von ihm nie zu erlangen seyn würde *).

In der Fastenzeit 1744 lieferte Händel seine So-

*) Als Einige dieser Herren Händeln ihr Verlangen antrugen, brach er in eine Wut aus, die seine dem Polyphem in den Mund gelegte Musik kaum ausdrücken würde. Der Teufel, rief er in gebrochenem Englisch, für was sollen die Findlinge mein Oratorium ins Parlament bringen? Der Teufel! meine Musik soll nicht ins Parlament kommen!

mele *), deren Aufführung, wiewohl es kein geistliches Stück war, keinen Widerstand fand. Wirklich bewirkte die schmeichelhafte Aufnahme desselben bei ihm einen neuen und festen Entschluß, seine künftige Thätigkeit in der Composition auf Oratorien zu beschränken; und er schrieb daher nach einander: 1) Susanna, 2) Belshazzar, 3) Hercules, 4) ein Gelegenheits-Oratorium **), 5) Judas Maccabaeus, 6) Joseph, 7) Alexander Belus, 8) Joshua, 9) Solomon, 10) Theodora, 11) Choice of Hercules (die Wahl des Herkules ***), 12) Jephtha, und 13) the triumph of Time and Truth (der Triumph der Zeit und der Wahrheit). In jedem dieser Werke zeigte er in höherem oder niederem Grade die Süßigkeit und Reinheit der Melodie, den festen und bestimmten Ausdruck, den erhabenen Adel der Idee, die kunstreiche Arbeit, den Reichthum und die Fülle der Harmonie, wodurch sich seine Musik so hoch auszeichnet.

Auf dieser neuen Laufbahn ging er mit ungeschwächter Munterkeit fort, bis ihn im Jahre 1751 eine Augenkrankheit befiel. Man erkannte sie als den Staar, ein Unglück, von dem ihn zu befreien, man wiederholte, aber vergebliche Versuche machte. Bei dem ersten Anfall hatte ihn seine gewöhnliche Lebhaftigkeit des Geistes verlassen; und nun ward er muthlos und niedergeschla-

*) Ein Englisches Drama von Congreve. A. d. U.

**) Auf den Sieg des Herzogs von Cumberland bei Culloden. A. d. Ü.

***) Wird in der von Mattheson herausgegebenen Biographie unter der Rubrik Serenate angeführt. A. d. U.

gen. Außer Stande, seine Oratorien zu dirigiren, stellte er Hrn. Smith, den Sohn seines Notenschreibers, einen geschickten, seinem neuen Posten ziemlich gewachsenen, jungen Mann an seinen Platz. Der Componist fuhr jedoch fort, seine Zuhörer mit Fantasieen auf der Orgel zwischen den Acten zu erfreuen, und indem er sich seinem Director zur Seite hielt, unterstützte er immer noch die allgemeine Direction der Aufführung *).

Daß der Verlust des Gesichts an seinem Gemüth nagte, und seine Gesundheit schwächte, läßt sich natürlich denken. Die traurige Wahrheit ist, daß er sich muthlos darunter fühlte, daß um den Anfang des Jahrs 1758 sein Appetit verschwand, und er schnell verfiel. Natur und Kunst erhielten jedoch sein Leben bis zum April des folgenden Jahres, und er starb am 14ten dieses Monats 1759 im sechs und siebenzigsten Jahre seines Alters **).

*) Der Anblick des ehrwürdigen Meisters, wenn er sich hervor auf die Bühne führen ließ, um dem Publikum persönlich seinen Dank für seinen Beifall zu bezeigen, ist mir von einem Freunde, der oft davon Zeuge war, als höchst rührend beschrieben worden. Und als Samson aufgeführt wurde, bewegte der Gesang:

Total eclipse, — no sun, no moon,
All dark amid the blaze of noon,
(Volle Finsterniß, weder Sonne, noch Mond,
Alles dunkel mitten am hellen Mittag)

während der blinde Componist neben der Orgel saß, Alles tief, und aus jedem Auge traten Thränen.

**) Sein festes Einkommen betrug nur 600 Pf. jährlich; jedoch hinterließ er, ungeachtet seiner schweren und wiederholten Verluste, gegen 20,000 Pf., welche er, mit geringen Ausnahmen, seinen Verwandten in Teutschland vermacht hatte.

Er wurde in der Westmünsterabtei begraben. Das Seelenamt hielt Dr. Pearce, Bischof von Rochester, mit Unterstützung des Chors. Ein Monument, von Roubillac's Erfindung und Arbeit, stellt den grossen Meister in Lebensgrösse und in einer aufrechten Stellung dar, wo sein Grab ist. Der sinnreiche und geschickte Bildhauer hat der Figur eine Rolle in die Hand gegeben, auf welcher die Worte zu lesen sind: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, begleitet mit den Noten der Melodie aus seinem Messias zu dieser Stelle.

Als Mensch, kann Händel mit Recht unter die moralisch guten und frommen; als wissenschaftlich gebildeter Mann, unter die allgemeine Klasse der Wohlunterrichteten gezählt werden; aber als Tonkünstler, steht er über allen Klassen, weil keiner ihm an die Seite zu setzen ist. Seine Ideen hatten nie etwas Gemeines oder Leeres: seine Erfindung scheint immer behend, reich, und von wunderbarer Angemessenheit für den Gegenstand gewesen zu seyn, er mochte zu den ernsten oder scherzhaften, fröhlichen oder feierlichen, leichten oder erhabenen und grossen gehören. Er schrieb schnell; aber die Bewegung seiner Feder konnte selten mit dem raschen Fluge seiner Einbildungskraft Schritt halten, und die meisten seiner schönsten Gedanken waren die Geburt eines Augenblicks. Größtentheils ist er sehr originell; und wo er am hellsten glänzt, da ist der Glanz immer sein Eigenthum; doch, was er sich aneignet, das vervollkommnet er. Man hat von ihm, wie von Cicero, gesagt, was er berührte, verwandelte er in Gold: aber man könnte noch richtiger behaupten, daß seine Urtheils-

kraft verwarf, was nicht ursprünglich Gold war, und daß er das Gold, was er entlehnte, verfeinerte oder läuterte. In manchen Tonsetzern finden wir Süßigkeit, in andern Anmuth; in diesen Zärtlichkeit, in jenen Würde; hier fühlen wir die Empfindsamkeit und Kraft des Charakters, der dem Theater zukommt, dort ergreift uns das Große und Feierliche, das der Kirche gebührt: aber bei Händel entdecken wir alle diese Eigenschaften; und was ihn unstreitig zum Vorrang vor allen andern Tonkünstlern, alten und neuen, berechtigt, ist die Wahrheit, daß, während er ihnen in jedem Stil, bis auf einen, gleichkommt, in diesem Einen er sie alle übersteigt; seiner lieblichen Weichheit, seiner edlen Freude, seinem Feuer, seiner Energie, und seiner Reinheit des Pathos, haben sich verschiedene Meister genähert; aber zu seiner Erhabenheit ist keiner sich aufzuschwingen fähig gewesen. Wenn ich sein Hallelujah-Chor im Messias, sein Horse and his rider („das Roß und der Reiter") im Israel in Aegypten, oder die edleren Stücke seines Dettinger Te Deum höre, so wirkt die Majestät oder die feste Größe (massy grandeur) nicht blos auf mein Ohr, sondern auf meine Seele; sie scheint sogar einen andern Sinn zu erwecken; ich sehe die Herrlichkeit, welche gefeiert wird, und bin profan genug, ihr Bild auf den Tonsetzer auszudehnen.

Wenn Händel je unter sich selbst herabsinkt, so ist es, wo er sich zur kleinlichen oder wörtlichen Nachahmung oder Mahlerei herabläßt; wo er den Sinn über dem Worte vergißt, und seine Kraft an einzelne losgerissene Ideen verschwendet, und Gegenstände durch Töne

zu schildern sucht; anstatt seine Macht auf die Neigungen und Affekte des Herzens zu richten *). Bisweilen vernachlässigt er nicht nur den Gefühlsausdruck, sondern widerspricht ihm selbst. In dem Messias hören wir in einem christlichen Chor die Klage: „Wie Schaafe geh'n, floh'n wir zerstreut," in einer Melodie, deren Lebhaftigkeit dem muntersten Chor der Dagons-Priester angemessen seyn würde **); und im Alexanderfest wird Thais, die ein andres Troja anzündet (lighting another Troy), in der langsamen und anmuthigen Bewegung einer Menuet geschildert. Aber diese Flecken in Händels Strahlenglanz werden blos sichtbar, wenn eine zudringliche Kritik einen Nebel über sein allgemeines Licht wirft, und uns um ein dargebotenes Vergnügen betrügt.

In eine detaillirte Untersuchung der Vorzüge dieses Tonsetzers einzugehen, würde ihn durch ein zahlreiches Verzeichniß der schönsten Producte seiner Zeit hindurch verfolgen heißen; man würde die originellen und man-

*) Der Leser wird kaum an Händel's gebrochenen Passagen, die das Hüpfen der Frösche ausdrücken sollen, oder an die schnellen und entgegengesetzten Bewegungen der ersten und der zweiten Violine zur Schilderung der summenden Fliegenschwärme, oder an die lang aushaltende Note, den Stillstand der Sonne zu bezeichnen (im Israel in Aegypten und im Josua), erinnert werden dürfen.

**) Dieß Stück ist zugleich ein Beyspiel der musikalischen Mahlerei, der sich H. zu gern überließ, und die zu sehr ins Einzelne ging, und zu sehr die Phantasie vom Hauptgefühl ablenkte. Dennoch erscheint er auch in solchen Verirrungen, wenn man auf die bloße Musik sieht, original, genial, und bewunderungswürdig. A. d. U.

nichfachen Schönheiten seiner Concerte für verschiedene Instrumente; die dichte Harmonie, die tiefe Kunsteinsicht, die glücklichen Verwicklungen (involutions) in seinen Flügellectionen (harpsichord lessons); die gehäuften Beispiele von jeder Art Verdienst im Opernfache in seinen Italiänischen Dramas; die umfangreiche Vereinigung des Großen mit dem belebenden Glanze in seinen Oratorien; und die in seinen Kirchenstücken herrschende feierliche Erhabenheit betrachten und auseinandersetzen müssen.

Dieß würde ins Unendliche gehen, oder wenigstens mehr einem Werke musikalischer Biographie, als einer allgemeinen Geschichte der Tonkunst angemessen seyn. Anstatt also den sinnreichen Plan und die glückliche Ausführung in seinen Concerten, Ouvertüren und andern Instrumentalstücken zu untersuchen und zu beleuchten; die Delikatesse, den Geist, den Adel und charakteristischen Ausdruck seiner Arien, und den feinen Bau ihrer Begleitungen zu erörtern; anstatt dieses Allen, begnüge ich mich zu sagen, daß, so wie die Natur ihn gütig begabt hatte, er durch weise Vervollkommnung ihrer Gaben seine Dankbarkeit ausdrückte; daß er, mit einem bewundernswerthen Umfange des Genies geboren, dessen Eingebungen mit einer erstaunlichen Beständigkeit und Beharrlichkeit folgte, und in sich mehr Fähigkeit und größeren Fleiß vereinigte, als sich ein anderer Tonsetzer rühmen konnte; daß wir, ob er uns gleich mit der Größe seiner Talente und Leistungen in Erstaunen setzt, doch nicht die vereinigten Ursachen seiner Ueberlegenheit betrachten, und uns über die Wirkung wundern können.

Während die Schönheit seiner Werke Alle in Bewundrung setzt, wird ihr Umfang dem jungen und eifrigen Tonkünstler ein ewig anreizendes Beispiel seyn. Der Kunstschüler wird, bezaubert von ihrer Trefflichkeit, und angefeuert von dem Beifall, den sie erregen, Händel's darin bewiesene Verdienste untersuchen, um ihnen nacheifern zu können; er wird seine Fußtapfen ausspüren, um seinem Laufe zu folgen, und, nach Ruhm strebend, es wagen, ein Nebenbuhler seiner Größe zu werden *).

*) Reichardt's Kunstmagazin enthält verschiedene schöne Proben aus Händel's Werken, dem Alexanderfest, Tamerlano, Pastor fido, Messias, und Variationen, nebst Bemerkungen des Herausgebers. Indeß ist das Kunstmagazin in keinem Buchhändlerverlag gewesen, und bis auf die Ausgaben einiger Werke des unsterblichen Meisters, wie des Messias (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), des Saul (von Naue, im Klavierauszuge, Leipzig, bei Hofmeister) und weniger andrer z. B. Klaviersachen (Zürich, bei Nägeli; Wien, bei Träg; und zu Paris), die man durch den Buchhandel noch erlangen kann, wird es dem Teutschen Kunstfreunde oft schwer oder gar unmöglich werden, sich mit diesen herrlichen Werken näher bekannt zu machen. Möchten wir nicht den Engländern nachstehen, das Andenken eines solchen Meisters, unsers Landsmannes, in seinen hinterlassenen Kunstschätzen noch zu ehren, die uns weit weniger bekannt sind, als sie es verdienen! Wenigstens verdienten die Werke eines Händel und Joh. Seb. Bach, in möglichst vollständigen und guten Ausgaben oder treuen Abschriften, die Zierden unsrer großen Bibliotheken zu vermehren, und da, vor Zerstörung gesichert, zum Studium und gemeinnützlichen Gebrauch aufgestellt zu werden. Könnte ein liberaler Verleger (mit Aussicht auf Unterstützung der Kunstfreunde) eine Ausgabe der alten musikalischen Klassiker unternehmen, so würde er sich um die Kunst sehr verdient machen. A. d. U.

Funfzehntes Kapitel.

Haydn und Mozart.

Hätte die Welt nie einen Purcell, einen Händel, oder einen Arne hervorgebracht, so könnten wir Franz Joseph Haydn für das größte Genie erklären, das sich je der Cultur der Tonkunst gewidmet hat. Von dem gegenwärtigen hoch vervollkommneten Zustande der Instrumentalcomposition kann er in der That mit Recht der Vater genannt werden, weil wir dem Glanze seiner schöpferischen Einbildungskraft, und der Tiefe und der glücklichen Anwendung seiner Wissenschaft, Wirkungen verdanken, deren Neuheit und Kraft gleich überraschend und ergötzend sind.

Dieser bewundernswürdige Tonkünstler (gebürtig aus Rohrau, einer kleinen Stadt, funfzehn Stunden von Wien) war 1732 geboren *). Sein Vater, von dem niedern Stande eines Wagners, verband mit seinem Handwerke den Dienst eines Pfarrküsters, hatte eine gute Tenorstimme, und so viel Geschicklichkeit auf der Harfe, um den Gesang seiner Frau begleiten zu können. Der Sohn zeigte schon im sechsten Jahre seine musikalische Anlage durch die Genauigkeit, mit der er zu ihrer Musik den Takt schlug. Ein Verwandter, Namens Frank, der gut Musik verstand, und dem des Kindes frühzeitiges Taktgefühl auffiel, vermochte die Eltern, den kleinen Joseph seiner Leitung und Unterweisung anzuvertrauen. Bei diesem Freund und Lehrer war er

*) Nach Gerbers älterm Lexikon der Tonkünstler, d. 31. März 1733. D. U.

nicht lange gewesen, als er durch die Melodie, welche er auf einem Tambourin hervorzubringen wußte, und durch die Art, wie er mit seiner feinen und wohlklingenden Stimme sang, im ganzen Bezirke Aufsehen erregte. Reuter, Kapellmeister an der St. Stephanskirche zu Wien, der Knaben für seinen Chor suchte, kam zu Frank, auf Anlaß des Rufs seines kleinen Vetters, hörte den Knaben singen, und fand solches Wohlgefallen an seiner Stimme und an der Art, wie er einen Kanon vom Blatte sang, daß er sich entschloß, ein so schätzbares Talent anzuwerben; dieß geschah, und der achtjährige Joseph begab sich aus der Pflege seines Verwandten in die Schule des Chors zu St. Stephan in Wien. Hier hielt sein Fleiß mit der Liebe des ihm bestimmten Berufs gleichen Schritt; und ob schon nur zwei Stunden Uebung täglich verlangt wurden, so übte er sich doch gewöhnlich funfzehn oder sechzehn. Das Genie und die Begeisterung, die ihn leiteten, bestärkten seine Neigung und beschleunigten seine Fortschritte. Nichts desto weniger erfuhr er nach fünfjährigem unablässigem Studium die Schwierigkeit seiner Kunst in dem Maaße, daß eine Misse, die er componirt hatte, seinen Lehrer nur zum Lachen reizte *). Da er seinen Mangel an Theorie fühlte, entschloß er sich, mit den Regeln der

*) Reuter ließ sich nicht herab, seine jungen Schüler den Contrapunct zu lehren, und war daher auf kein andres Vergnügen berechtigt, als das ihm ihre Unwissenheit in der Harmonie gewähren konnte. [Nach andern Nachrichten, erhielt er von sehr tüchtigen Lehrern im Gesange, auf Instrumenten und in der Theorie der Musik Unterricht; es war aber kein Wunder, wenn ihm Versuche von acht- und sechzehnstimmigen Compositionen noch nicht gelangen. D. U.]

harmonischen Verbindung und Entwicklung genauere Bekanntschaft zu suchen; durch die Abhandlung von Fux bemeisterte er sich bald vieler ihm bisher entgangenen wesentlichen Geheimnisse, und, im Gefühl seiner täglichen Fortschritte, verfolgte er, ungeachtet des Mangels an Geld, an Feuerung, und fast selbst an einem Instrument (denn ein elendes Klavier in seinem dürftigen, kalten Dachstübchen, verdiente kaum diesen Namen) seine Studien mit Glück und erstaunenswürdigem Erfolge.

Es ereignete sich, daß um diese Zeit der Venezianische Ambassadeur Corner zu Wien residirte, welcher eine Geliebte hatte, die aus Leidenschaft für Musik den schon bejahrten Componisten Porpora bei sich hielt. Haydn hoffte Vortheile von einer solchen Verbindung, und suchte als Musikus Zutritt bei dieser Familie zu erlangen. Er gefiel dem Gesandten, und wurde von ihm in die Bäder zu Meinersdorf mitgenommen; aber Porpora, der Gesellschafter der schönen Wilhelmine des Venezianers, war der große Gegenstand des jungen Haydn. Er hörte mit Vortheil zu, wenn er ihren Gesang begleitete; lernte den besten Stil des Italiänischen Gesangs kennen; und nach seiner Zurückkunft engagirte er sich in Wien bei der ersten Violine zum Frühgottesdienst in der Kirche der barmherzigen Brüder, nachher spielte er die Orgel in der Kapelle des Grafen Haugwitz, Nachmittags sang er Tenor in der Stephanskirche, und den übrigen Theil des Tages, und einen großen Theil

der Nacht, widmete er dem Privatstudium und der Uebung seiner Kunst *).

Ein Gehalt von sechs Zechinen (oder drei Pfund) monatlich von dem Venetianischen Ambassadeur, und freie Kost an der Tafel der Secretäre desselben hatte ihm eine Art Unabhängigkeit gewährt, die er nunmehr von der Freigebigkeit eines Perückenmachers zu genießen anfing. Keller, der so oft mit Entzücken in der Kathedralkirche seinem schönen Gesange und geschmackvollen Spiel zugehört hatte, fand sich glücklich, ihn zu überreden, mit seiner Kost und Wohnung fürlieb zu nehmen, und durch seine Freundschaft die Fortsetzung seiner Studien zu begünstigen. Haydn nahm den gütigen Vorschlag an; der Perückenmacher hatte zwei Töchter; und Haydn's Verheirathung mit der ältesten zeigte ihm freilich keine Aussicht auf künftiges Glück. Er setzte indeß seinen Fleiß fort, und schrieb Pianoforte-Sonaten für seine Schüler, und Menuetten, Allemanden und Walzer für die Redoute. Als er eines Abends in Gesellschaft mit zwei musikalischen Freunden eine Serenade unter dem Fenster des Bernadone Kurtz, Directors des Kärnthener Theaters, aufführte, kam dieser, durch die originelle Musik bezaubert, die Treppe herunter, und da er hörte, daß es Haydn's Composi-

*) Haydn's musikalische Erziehung war unregelmäßig und meist zufällig, und es ist vielleicht dem Umstande, daß er keinen bestimmten Lehrer hatte, seine Kenntnisse aus mancherlei sich darbietenden Quellen schöpfte, und seine eigenen unbefangenen Beobachtungen über die Compositionen Andrer anstellte, die hohe Unabhängigkeit und Originalität seines Stils zuzuschreiben.

tion war, bat er ihn dringend, ihm eine Oper unter dem Titel „der Teufel auf zwei Stöcken“ (oder der hinkende Teufel) zu componiren; das Stück machte Glück, und der Componist erhielt 24 Zechinen zur Belohnung. Vocalmusik war jedoch weder die natürliche Stärke, noch die natürliche Neigung Haydn's; und im nächsten Jahr (seinem zwanzigsten) fiel er und fixirte er sich auf sein eigentliches Fach. Ein Heft von sechs Trios verkündigte die glückliche Eigenthümlichkeit und Neuheit seiner Ideen, und erzeugte die Klage über „gefährliche Neuerungen,“ welche gewöhnlich sowohl den Werth, als die Nothwendigkeit der gefürchteten Reform beweist *). Der Zauber des Genies besänftigte bald den sich erhebenden Sturm des Fanatismus oder Neides, und sein erstes Quartett in B gründete gleichsam seine neue Kirche. Der junge Tonkünstler verließ nun die Wohnung seines Schwiegervaters, und zog zum Herrn Martinez, wo Metastasio wohnte; und nun bedeckte ein und dasselbe Dach den ersten lebenden Dichter und den ausgezeichnetsten Symphonisten seiner Zeit **). Aus Martinez's Hause, und nach sechs Jahren des Mangels,

*) Der Kaiser Karl der Sechste begnügte sich nicht, der Beschützer der strengen Fugisten zu seyn, sondern war selbst ein Fugist, und verschmähte nichts so sehr, als Freiheit der Fantasie und Wärme des Ausdrucks.

**) Da er alle Tage mit Metastasio zu Mittag speiste, so sammelte er von dem einsichtsvollen und mittheilsamen Dichter manche von jenen allgemeinen Regeln, auf denen die Vollkommenheit der schönen Künste beruht, und welche nebst dem Unterricht, den er zu gleicher Zeit in den Elementen der Italiänischen Sprache erhielt, seinen Geist bildeten und erweiterten.

wurde Haydn in die Familie des Grafen Mortzin eingeladen. Als der Fürst Anton Esterhazy, ein feuriger Musikfreund, im Concertsaale des Grafen eine Symphonie von Haydn hörte, machte ihm die Composition solche Freude, daß er den Wunsch äußerte, den Componisten zum zweiten Anführer seines eignen Orchesters zu haben. Der Graf gewährte ihm diesen Wunsch, und einige Zeit nachher wurde der junge Teutsche in den Dienst des Fürsten aufgenommen, und ein Jahr später nach dem Tode seines Gönners, in den seines Nachfolgers, Nicolaus.

In der Kapelle dieses Fürsten, und an der Spitze eines großen Orchesters, besaß Haydn die Mittel, seine Talente vollkommener zu entwickeln. Die regelmäßigen Studien des Morgens, die Abwartung der Oper oder des Concerts des Fürsten am Abend, und die Stunden, welche er bei seinen Freunden und mit Demoiselle Boselli, einer reizenden Sängerin bei dem Orchester des Fürsten, zubrachte, füllten seine Zeit durch mehr als dreißig Jahre, und vermindern unsre Verwundrung über die Mannichfaltigkeit seiner Compositionen. Von der Schönheit und den Talenten dieses jungen Frauenzimmers wurde Haydn in hohem Grade eingenommen; allein nach seiner herrschenden rechtlichen Denkungsart würde er wahrscheinlich keiner Leidenschaft nachgehangen haben, durch welche nachher sein Betragen so mächtig und fortwährend regirt wurde, hätte nicht die verkehrte Frömmigkeit der Madame Haydn und ihre fanatische Vorliebe für die Gesellschaft von Priestern (die zu oft die Familienruhe stören) ihren Mann aus dem Hause getrie-

ben, und Trost in der Gesellschaft der Demoiselle Bosselli zu suchen genöthigt.

So groß der natürliche Reichthum von Haydn's Genie war, so war er doch entfernt, sich blos auf seinen Vorrath zu verlassen, sondern nährte und befruchtete oft seine Einbildungskraft mit den Schätzen andrer Zeiten und Länder. Einige Jahre nach seiner Anstellung bei dem Fürsten Nikolaus von Esterhazy, und als sein Stil schon zu sehr befestigt und bestimmt war, um gestört und geschwächt werden zu können, benutzte er die Nationalmelodieen der Ukräne, Ungarns, Schottlands, Teutschlands, Siciliens, Spaniens, Rußlands und jedes Gebiets in Europa *). Man sagt von ihm, daß ihm, bei aller Ausstattung durch Natur und Kunst, doch nur unter gewissen Umständen seine erfinderische Einbildungskraft zu Gebote stand. Gleich Büffon, der, um mit Glück zu arbeiten, es nöthig fand, sich in vollen Staat zu setzen, mußte Haydn völlig angekleidet seyn, ehe er sich seiner Geistesthätigkeit überlassen konnte, und ihm stand sein Genie nicht eher ganz zu Gebote, als bis er einen Ring angesteckt hatte, den er der Freigebigkeit Friedrichs des Zweiten verdankte **).

So wie sich die Werke dieses Meisters anhäuften, so fuhr sein Ruhm fort sich auszubreiten, bis seine

*) Paesiello nahm oft dieselbe Zuflucht. Auf eine alte Melodie, welche man griechischen Ursprungs glaubt, gründete er seine schöne Romanze der Nina.

**) Im Besitz dieses Zauberrings konnte er die erhabenste Musik componiren. Das Geheimniß ist nur, wie er vor dem Empfange desselben, schon so schön setzen konnte, um die Erlangung eines solchen Zaubermittels zu verdienen.

Ueberlegenheit, als Instrumentalcomponist, so allgemein anerkannt wurde, daß das Anerbieten eines Preises für den Tonsetzer, der die besten Symphonieen schreiben würde, mehr eine feine Art schmeichelhafter Ehrenbezeugung gegen Haydn, als eine allgemeine Aufforderung der Talente war. Um das Jahr 1760 ereignete sich dieser Umstand. Man ging um diese Zeit in Madrid damit um, das Leichenbegängniß Christi durch eine Art Gottesdienst, Entierro genannt, zu feiern, bestehend aus einer Predigt über Jesu sieben letzten Worte am Kreuz, deren Abschnitte und Zwischenräume durch angemessene Musikstücke ausgefüllt werden sollten; daher ging ein Umlaufschreiben durch Europa, welches dem Verfasser der den sieben Worten im Ausdruck entsprechendsten sieben Symphonieen eine ansehnliche Belohnung verhieß. Diese Aufforderung konnte die Talente jedes Teutschen Componisten zur Thätigkeit reizen; aber Haydn's Unternehmung wurde erwartet, und alle andre Tonkünstler blieben in Ruhe. Er machte sich an die Arbeit, und in einem Feuer der Begeisterung, das durch jene Liebe zur Tonmahlerei (die zu viele seiner Compositionen herabsetzt, und von welcher selbst sein großer Vorgänger, Händel, nicht ganz frei war) erhöht wurde, schrieb er jene sieben Symphonieen, in welchen (wie ein bethörter Frömmling sagen würde) *).

*) Warum der Verf. durch diesen Zusatz (vom infatuated devotee) seinen anscheinenden Lobspruch auf diese allgemein anerkannten, immer mit neuer tiefer Theilnahme gehörten Meisterstücke schwächt oder aufhebt, ist schwer zu begreifen. Er bemerkt übrigens, in einer Anmerkung, daß Haydn (Einige sagen, Michael Haydn, sein Bruder) nachmals diese

Spiega con tal pietate il suo concetto,
E il suon con tal dolcezza v'accompagna,
Che al crudo inferno intenerisce il petto.

Dante.

Aber so mächtig und gebietend Haydn's Genie im Gebiete der Instrumentalcomposition war, so glänzend und originell seine Gedanken waren, so verständig ihre allgemeine Anordnung, so groß und mannichfaltig immer die Wirkung war, die er hervorbrachte; — so hatte die Natur doch ihre Gaben nicht mit dem erhabenen, glühenden und starken Gefühl gekrönt, welches, nicht zufrieden mit bloßen Tönen, Ausdruck der Gedanken und Empfindungen in der Poesie durch den Gesang mit Glück sich zum Gegenstande macht. Kurz, Haydn war kein großer Vocalcomponist. Seine Armida, La vera Costanza, und Lo Speziale, welche aus dem Brande der Archive zu Eisenstädt (in Ungarn), wobei seine andern Opern verloren gingen, gerettet wurden, dienen uns von der Ueberlegenheit seiner Zeitgenossen Sacchini, Cimarosa, Zingarelli und Mozart in der Theatercomposition zu belehren: und kein Kunstrichter

Stücke als Begleitungen zu Gesangmelodieen angewandt hat, welche sein Geschick und Genie der vorgeschriebenen Harmonie anpaßte. — Daß dieß Michael Haydn gethan, ist, so viel ich weiß, bei uns von Niemand behauptet oder vermuthet worden. Daß aber das Ganze durch diese kunstreiche Verbindung des Gesanges mit den Instrumenten und durch die glückliche Benutzung des zum Theil aus Ramlers Tod Jesu entlehnten Textes, so wie auch durch die den sieben Worten gegebene feierliche choralmäßigen Partieen für bloßen Gesang, und ein beigefügtes Stück für Blasinstrumente, außerordentlich an Interesse gewonnen, ist Jedem, der diese geistliche Stücke schön und kräftig aufführen hörte, wohl bekannt. A. d. U.

wird seine Missen und Oratorien selbst mit den am wenigsten vortrefflichen geistlichen Musikstücken seines großen Vorgängers und Landsmanns *) vergleichen **). Wenn indeß die Natur dem Eingebornen von Rohrau diese ausnehmenden Gefühle, die im Gesange ergötzen, und die allein im Gesange ausgedrückt werden können, vorenthielt, so geschah es, damit sie desto gütiger gegen die musikalische Welt seyn könnte. Pergolese und Leo, Scarlatti und Gluck, Porpora und Piccini hatten die Singcomposition fast zur Vollkommenheit gebracht; aber ein Haydn fehlte noch, dem Orchester eine neue Seele zu geben, seine Organisation zu beleben, und ihm die Sprache der Leidenschaft und des Erstaunens zu lehren. Er kam und erfüllte seinen Zweck. Den edleren Theil seiner Symphonieen zu hören, heißt sich gerechtfertigt fühlen, wenn man Pope's schmeichelhafte Verse auf den unsterblichen Händel hier in Anwendung bringt:

*) Händel. D. U.

**) Sollte ich irgend eine Ausnahme von dieser allgemeinen Bemerkung machen, so geschähe es zu Gunsten des Stabat Mater von Haydn, dessen Schönheit, Ordnung, und Klarheit viele Einsicht und ihre glücklichste Anwendung zeigt.
[Unter den zahlreichen Missen dieses großen Meisters gibt es auch mehrere, in denen sich die herrlichsten Gesangpartieen, z. B. für den Tenor oder Alt, durch die schönste, innigst rührende Melodie, und die originellste, angemessenste Ausführung auszeichnen. Zu diesen unvergleichlichen Sätzen gehören besonders diejenigen Adagio's und Largo's, welche über die Worte Et incarnatus est, oder Et homo factus est, oder Agnus Dei geschrieben sind. Und sie zeigen wohl, daß Haydn auch im Gesange groß und höchst edel seyn konnte; seine kindlich frommen Motetten von Gellert, und seine begeisternden Chöre in der Schöpfung und den Jahrszeiten nicht einmal zu erwähnen. A. d. U.]

To move, to stir, to shake the soul, he comes,
And Jove's own thunder follows Mars's drums.

[Die Stelle ist aus dem vierten Buche der Dunciade, und in der von Mattheson herausgegebenen Biographie Händel's folgendermaßen übersetzt:

Er kommt, er weckt, er rührt, und will die Seel' erschüttern,
Der Donnerkeil muß selbst vor Martis Trommel zittern.]

D. U.

Haydn war nicht lange der Gegenstand von Europa's Lobpreisungen gewesen, als er ernstlich darauf dachte, auf einige Zeit sich von seinem Vaterlande zu entfernen. Endlich ereignete es sich, daß er, der Gesellschaft der Demoiselle Boselli durch ihren Tod beraubt, und fast zu gleicher Zeit gedrängt, Paris, Neapel, Lissabon, Venedig, London und Meiland zu besuchen, um für diese Städte neue Opern zu liefern, sich bewegen ließ, die Vorschläge meines verstorbenen Freundes, Salomon, anzunehmen. Dieser treffliche Violinist glaubte, daß die Gegenwart des Teutschen Symphonisten seinen Concerten nicht nur neues Interesse, sondern auch einen modernen Reiz geben würde, und fühlte sich glücklich, daß er Haydn zu bereden vermochte, England den andern Ländern vorzuziehen, wohin er eingeladen worden war. Haydn nahm Salomon's Vorschläge zu zwanzig Concerten im Jahr, gegen funfzig Pfund für jede Aufführung, an; verließ auf eine kurze Zeit, nicht ohne Kampf, seinen Freund und Gönner, den Fürsten Nikolaus, und kam im Frühling 1790 in London an, wo er wenig über ein Jahr blieb. Außer den zwölf neuen Symphonieen,

während er Salomon's Abonnenten erfreute, lieferte er mancherlei Instrumentalstücke, und in jeder Art zeigte er einen Stil, der seinen Einsichten, seines Genies und seines lange begründeten Ruhms würdig war.

Um nicht die Leser mit den kindischen und lächerlichen Geschichtchen zu ermüden oder zurückzustoßen, welche über einen, Haydn's Unterricht im Contrapunct suchenden Edelmann; über sein Aufsuchen eines Seemanns, der ihn, wie er glaubte, für die Composition eines Marsches zu reichlich bezahlt hatte; und über die abgeschmackte Weigerung eines fremden Musikhändlers, für andre, als Haydn's Compositionen, Geld zu nehmen, — circulirten *); begnüge ich mich, zu bemerken, daß die zwei größten Ergötzungen des harmoniösen Teutschen in London darin bestanden, die Aufführung von Händel's Musik im Alten Concert (Ancient Concert) zu hören **), und die Philharmonische Societät zu

*) Wenn Etwas die Abgeschmacktheit dieser frivolen Einfälle übertreffen kann, so ist es die Erzählung über die Entlassung der Esterhazyschen Kapelle, und Haydn's launigen Gedanken, auf die letzte Seite der Stimmen der hierzu gesetzten Sinfonie die Worte zu schreiben: Löscht euer Licht aus, und geht heim.

[Diese Sinfonie ist unter dem Namen der Abschiedssinfonie bekannt, und ihre sinnreiche Einrichtung, die Mitspielenden allmählich abtreten zu lassen, zeugt nur für Haydn's eigenthümliche Laune, die wohl in ihrer Gutmüthigkeit am wenigsten das wegwerfende Urtheil des Verf. verdient, der diese Composition wahrscheinlich nicht kannte, und die Erzählung für ein Mährchen hielt. D. Uebers.]

**) Der Umstand, daß Händel's Musik in England mehr bekannt ist und höher geschätzt wird, als in Teutschland, spricht nicht sehr zu Gunsten des ächten Geschmacks, oder ächten

besuchen. Seine allgemeine Aufnahme und Behandlung in London war ehrenvoll für den Geschmack und die Liberalität des musikalischen Theils seiner Einwohner, und so schmeichelhaft für die Gefühle des Tonkünstlers, daß er, nachdem er nach Teutschland zurückgekommen war, und den Dienst bei seinem Fürsten drei Jahre hindurch fortgesetzt hatte, auf eine Einladung Gallini's, des damaligen Directors des Königstheaters, seinen Besuch wiederholte. Gallini hatte ihn für die Composition einer Oper engagirt, welche mit der größten Pracht zubereitet werden sollte. Die Hinabsteigung des Orpheus [Orfeo ed Euridice] machte den Gegenstand aus; der Componist fing seine Arbeit an; aber da der Unternehmer nicht so bald Erlaubniß erhielt, sein Theater zu eröffnen, so wurde Haydn des Wartens überdrüssig, ließ den Orpheus hinabsteigen, wie er konnte, und kehrte nach Oestreich zurück *).

Unter seinen Besuchen zu London genoß er auch die Befriedigung einer Unterredung mit dem Könige und der Königin, welche ihn auf eine für alle Parteien ehrenvolle Art empfingen. Und die Universität zu Oxford

Patriotismus des Landes, welches uns mit so edelmüthigen Fürsten versehen hat.

*) Eine Anekdote von Haydn und Mistreß Billington, die er bei seinem zweiten Aufenthalt in England besuchte, darf nicht übergangen werden. Er fand sie dem Mahler Sir Joshua Reynolds sitzend. Das Gemählde stellte sie vor, wie sie dem himmlischen Chor zuhört. „Das Portrait, rief er aus, ist sprechend ähnlich; aber Sir Joshua wird mir verzeihen, wenn ich sage, daß er einen sehr bedeutenden Fehler begangen hat. Die Dame hört den Engeln zu; allein die Engel sollten ihr zuhören.“

übersandte ihm das Doctordiplom. Jedoch erwartete man, daß er pro forma eine Probe seiner musikalischen Tüchtigkeit einreichen würde. Er überschickte daher als solche eine so eingerichtete Composition, daß sie auf jede Art, vorwärts und rückwärts, von oben nach unten, oder von unten nach oben, ohne Aufhebung der Melodie oder Harmonie gelesen werden konnte. Ein solches Stück heißt ein Canon cancrizans, und der folgende ist Haydn's akademisches Probestück:

Canon cancrizans a 3 Voci.



Die Summe, welche Haydn von London mitbrachte, wurde durch den Ertrag einiger Concerte vermehrt, die er auf seiner Zurückreise durch Teutschland gab *). Er befand sich nun in angenehmen Umständen und in Muße, ein großes Werk zu unternehmen. Die majestätischen Chöre Händel's donnerten noch in seinem Ohr;

*) Er erhielt in England gegen 1,400 Pfund.

grosse Talente nöthigt mir Bedauern ab, daß seine Einsicht ihn nicht abhielt, sich durch Oratoriencomposition zu compromittiren. In seinen Opern und Cantaten mislang es ihm nur zum Theil; in den Oratorien aber fast gänzlich. Aber es sollte die erste Politik eines so grossen Künstlers seyn, nie ein Mislingen sehen, nie es gewahr werden zu lassen, daß er fehlen kann.

Ungefähr zwei Jahre nach dieser Arbeit schrieb er seine Jahreszeiten. In diesem Stücke war er glücklicher, weil er da weniger außer seiner natürlichen Sphäre war. Ohne die verwickelte Größe zahlreicher Singstimmen und Instrumente, ohne jene gewaltige Verbindung und vervielfältigte Durchflechtung und Entwicklung, deren Handhabung nur den Talenten des Componisten vom Samson, vom Messias und von Israel in Aegypten, zu Gebote stand, — lagen die Jahreszeiten innerhalb des Gebietes seiner Kraft, und verriethen blos seine Unbehülflichkeit (awkwardness) *). Es ist nicht wenig merkwürdig, daß ein Mei-

tigkeit läßt ein andrer Englischer Musikkenner dem neuern Tonsetzer widerfahren, indem er in seinen Anecdotes of music sagt: „Die größte Annäherung zu Händel's Erhabenheit in den Werken eines der spätern Tonsetzer kann man in des unsterblichen Haydn Chor aus der Schöpfung bemerken: „„Die Himmel erzählen ꝛc.““ Ein Chor, welcher wohl fast jeder Composition dieser Gattung den Preis streitig machen dürfte.“ A. d. U.]

*) Auch wieder ein hartes, ungerechtes Urtheil, dem Niemand beipflichten wird, wer die mannichfaltigen Schönheiten, das Liebliche, das Edle und Große, und den wahren Ausdruck in den feinsten Zügen, wie im Ganzen, in den herrlichen, mit so viel Geist, Gefühl, Laune und Phantasie ausgestatteten Werke kennen zu lernen Gelegenheit hatte. A. d. U.

ker, dessen ausgezeichnete Größe in der Instrumentalcomposition lag, seine Laufbahn mit einer Singcomposition schloß. Die Jahrszeiten waren sein letztes Product *).

Bald nachher würde dieser einst so umfassende Geist so schwach, daß er auf zwei Vorstellungen beschränkt ward, die Furcht körperlicher Krankheit, und die Besorgniß des Mangels. Seine stete und fast einzige Erquickung bestand jetzt in kleinen Zügen von Tokayer Wein **). Im Jahr 1805 war er so entkräftet, daß sich das Gerücht von seinem Tode verbreitete. Die Pariser Zeitungen hallten von der traurigen Botschaft wieder; und das sonst so berühmte Nationalinstitut (von dem er Mitglied war) erkannte seine Ansprüche auf ein ehrenvolles Andenken, und feierte es durch eine Todtenmesse. Die Nachricht von dieser, einem Lebenden geweihten Leichenfeier belustigte ihn ungemein: selbst der angenehme Eindruck einer so bewiesenen Ehre auf sein noch empfängliches Herz hielt ihn nicht ab, scherzhaft aus-

*) Nach diesem Stücke wurde von ihm nichts im strengen Verstande componirt. Die unternommenen Quartetten [das 83ste unvollendete Quartett, bei Breitkopf und Härtel, war seine letzte Arbeit. D. U.] kamen nicht zu Stande; und das Wenige, was er nachmals herausgab, bestand blos in Alt-Schottischen Volksliedern, die er mit neuen Bässen zu versehen sich herabließ.

**) Ich kann diesen Umstand nicht erwähnen, ohne mich zu erinnern, daß die letzte große Erquickung meines verstorbenen Freundes, Dr. Wolcot, eines Mannes von großen Fähigkeiten, im Nippen von Jamaica-Rum bestand. Ist eine solche Gewohnheit unter diesen Umständen ein Laster, oder die instinctmäßige Zuflucht des Alters und des gefühlten Verfalls?

zurufen: „O warum unterrichtete mich das gelehrte und edelgesinnte Collegium nicht von seiner edelmüthigen Absicht, damit ich hätte zugegen seyn, und zu meiner eigenen Todtenmesse den Takt schlagen können?“

So schwach er um diese Zeit war, so erlaubte ihm sein geistiger und körperlicher Verfall doch noch bis zum Jahre 1809 zu leben, da er zu Gumpendorf im 78sten Jahre starb *).

Die grossen Züge von Haydn's Charakter, als Menschen und als Tonkünstlers, sind, ob zwar wenige, doch stark und bestimmt. Sein Herz und Gemüth war abergläubisch, leidenschaftlich, zärtlich, freundschaftlich, einfach und ehrenwerth. Sein originelles und kräftiges; doch in seinem Fluge beschränktes (?) Genie war der höhern Vortrefflichkeit in der erhabenern Sphäre der Composition unfähig, glänzte aber mit unvergleichbarem Lichte auf der Bahn, auf welche seine Einsicht seine Thätigkeit im Ganzen einschränkte.

Eine elegante und correcte Ausgabe seiner Werke, bestehend aus Symphonieen, Quartetten, Stücken für das Baryton, und Divertimentos für verschiedene Instrumente, Concerten für die Violine, die Orgel und den Flügel, und Sonaten für das Pianoforte, Missen und Offertorien, Oratorien, Teutschen und Italiänischen Opern, Cantaten, Englischen Liedern, Balladen u. s. w. u. s. w. ist in der Nationalbibliothek zu Paris geliefert worden.

*) Kurz nach seinem Tode wurde Mozarts Requiem in der Schottischen Kirche zu Wien zur Ehre seines Andenkens aufgeführt; und zu Breslau und Paris bewies man den Talenten des Verewigten ähnliche Hochachtung.

Zusatz des Uebersetzers zu diesem Artikel.

Noch Manches ließe sich über den eigenthümlichen Geist der Compositionen dieses Meisters sagen. Wenn er das Große, Erhabene und Edle mehr mit Andern gemein hat, so zeichnet ihn vielleicht vor Allen die zarte, feine, schalkhafte, Laune aus, die wir im Humoristischen finden, und die theils naiv und rührend, theils witzig und oft im hohen Grade komisch und scherzhaft ist. Man könnte Joseph Haydn vielleicht den musikalischen Sterne nennen. Dieser Humor leuchtet vorzüglich in seinen zahlreichen Violinquartetten hervor, einer Compositionsgattung, in der er als Original Epoche macht. Ohne weiter in eine Zergliederung von Haydn's allbekannten Verdiensten einzugehen, setze ich nur einige Bemerkungen eines andern Engländers, A. Burgh (in seinen Anecdotes of Music. Vol. III. p. 303.) über ihn noch hieher. Ueber die sieben letzten Worte, sagt er: „Seine Instrumental-Passion in Stimmen, gehört zu seinen spätesten und vorzüglichsten Productionen. Sie besteht gänzlich aus langsamen Sätzen über die letzten sieben Aussprüche unsers Erlösers nach den Evangelisten. Diese Melodieen sind so wahrhaft affektvoll, so voll Ausdruck tiefen Kummers und edler Betrübniß, daß, obgleich die Stücke alle langsam sind, doch die Themata, Tonarten und Effecte so viel Verschiedenheit und Neuheit haben, daß kein ächter Musikfreund eine Ermüdung erfahren, oder durch lebhaftere Sätze die Aufmerksamkeit gereizt wünschen wird.“

Dann fährt er im Allgemeinen fort:

„Seine unzähligen Symphonieen, Quartetten, und andere Instrumentalstücke, welche so originell und schwierig sind, hatten den besondern Vortheil, bei Esterhazy unter Haydn's eigner Direction durch ein von ihm selbst gebildetes Orchester probirt und gespielt zu werden, dessen Mitglieder Zimmer in dem Palast hatten, und, nach Fischers Bericht, von früh bis Abends sich in demselben Saale, gleich Zöglingen des Conservatoriums zu Neapel, übten.“

„So neue und so mannichfach eingekleidete Ideen wurden anfangs in Teutschland nicht so allgemein bewundert, wie jetzt. Die Kunstrichter in den nördlichen Theilen des Reichs griffen zu den Waffen: Haydn's Genie und Fantasie wurden allgemein anerkannt; aber seine Mischung des Ernsthaften und Scherzhaften (Komischen) *) misfiel; und, was die Regeln betraf, so glaubte man, daß er wenig davon wüßte. Dieser Tadel ist seitdem lange schon gemisbilligt worden, und H. wird nunmehr von Kunstverständigen eben so sehr wegen seiner Wissenschaft, als wegen seiner Erfindung, hochgeschätzt.“

„Es findet sich eine allgemeine Fröhlichkeit und gute Laune in Haydn's Allegro's, welche jeden Zuhörer aufheitern. Aber seine Adagio's sind oft so erhaben in den Ideen und der Harmonie, welche sie umkleidet, daß, ob sie gleich auf Instrumenten gespielt werden, sie doch eine pathetischere Wirkung auf das Gefühl haben, als die schönste Opernarie, in Verbindung mit der auserle-

*) Das Romantische und Humoristische. D. U.

[illegible] — In eine Beschreibung der Werke und des liebenswürdigen Privatcharakters dieses berühmten Tonsetzers (welcher mit Recht als der Vater der modernen Musik betrachtet wird) einzugehen, würde eben so unsre Gränzen als Fähigkeiten überschreiten.“

[Ich setze nur noch hinzu, daß seine vielen (gegen 60) Klaviersonaten *), mit und ohne Begleitung, zu dem geistreichsten und schönsten gehören, was man in neuerer Zeit in dieser Gattung besitzt.]

Mozart.

Von der Betrachtung solcher Talente und Kenntnisse, wie Haydn besaß, zur Würdigung der natürlichen und erworbenen Fähigkeiten eines Tonsetzers, wie Mozart, übergehen, heißt das Vergnügen jenes Ueberganges erfahren, welcher den entzückten Naturfreund von einer blühenden Flur auf die andre, oder in einen Garten bringt, worin die Blumen, zwar nicht gerade von derselben Gattung, als die des ersten, und nicht so geordnet sind, um dem geblendeten Auge dieselben irdischen Constellationen darzubieten, aber doch gleichfalls mit dem Glanz der Gestirne wetteifern, und nur die Schönheit einer andern Hemisphäre zu entfalten scheinen. Allein Mozart's schöne Erzeugnisse waren, wo nicht glänzender, doch weniger gleichförmig (uniform), als die gleichmäßig dauerhaften, immer blühenden Werke Haydn's, und erforderten blos einen länger von dem

*) Vom Jahr 1774 an, als dem Datum der Ausgabe von 6 dem Fürsten von Esterhazy gewidmeten, zu Wien gedruckten Sonaten, bis auf die neuesten Zeiten. A. d. U.

vereitlenden Ueberfall der Sterblichkeit freien Boden, um nicht weniger zahlreich zu seyn.

Johann Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart, der einzige überlebende Sohn Leopold Mozart's, Vicekapellmeisters des Fürsten Erzbischofs von Salzburg, war zu Salzburg am 27. Januar 1756 geboren. Er hatte eine Schwester, vier Jahre älter, als er; und der Vater lehnte es ab, anderwärts Unterricht zu geben, um alle seine Sorge ihrer musikalischen Bildung zu widmen. Eine Zeit lang waren ihre Fortschritte fast gleich; und ihr Fortepianospiel erregte allgemeine Bewunderung. Mozart war kaum fünf Jahre alt, als ihn sein erfinderisches Genie schon zu Versuchen in der Composition führte. Von dem Augenblick an, als ihm die Kunst der Harmonie ihre Schätze entfaltete, verließ er, für deren Erwerb, alle nichtigen Zeitvertreibe seiner Jahre, und behielt nur seine Liebe zum Lesen und Rechnen bei. Sein Fortschritt war so schnell, daß seine Aeltern und ihre Freunde ihn als ein Wunder betrachteten. Man behauptet zuversichtlich, er habe in seiner zarten Kindheit schon die Composition eines Flügelconcerts unternommen. Als er in der Mitte seiner gewagten Arbeit war, unterbrach sie die Neugier seines Vaters, der bei Untersuchung des vollgeschriebenen Notenblattes Beweise von gegenwärtigen Kenntnissen, und Zeichen von künftigen Fähigkeiten entdeckte, die ihm Freudenthränen entlockten. Dieser wundervolle Beweis eines frühzeitigen Talents brachte den alten Mozart zu dem Entschlusse, seine beiden Kinder an verschiedenen Höfen Teutschlands Proben ihrer Geschicklichkeit zeigen zu lassen;

und ehe der Knabe sein sechstes Jahr erreicht hatte, begleitete er Vater, Mutter und Schwester nach München. Diese erste Reise hatte den besten Erfolg. Die jungen Virtuosen erregten das Erstaunen und die Freude des Kurfürsten, und wurden durch die erhaltenen Lobeserhebungen so aufgemuntert, daß sie nach der Zurückkunft nach Salzburg ihren Fleiß verdoppelten, und eine solche Fertigkeit auf dem Flügel erlangten, welche den Beschluß einer zweiten Reise im Herbst 1762 zur Folge hatte. Die Familie ging nach Wien, man hörte die Kinder bei Hofe, und Kaiser Franz I. drückte seine Freude und Bewunderung über ihr Spiel aus *). Bisher war die Uebung des jungen Tonkünstlers auf den Flügel beschränkt gewesen; da er aber aus Wien eine kleine Violine mitbrachte, so hatte er kaum Salzburg erreicht, als er, durch Genie und Neugier getrieben, ihre Skale und ihren Charakter untersuchte, und bald mit allen ihren Geheimnissen vertraut ward. So stetig und unablässig waren seine Fortschritte in den verschiedenen Fächern der Musik, die seine Aufmerksamkeit beschäftigten, daß die Aussicht auf neue Wunder sich beständig erweiterte, und unveränderlich erfüllt wurde. Die feine

*) Man erzählt Beispiele von Mozart's Urtheilskraft aus seiner Kindheit, worin ihm oft Männer nicht gleichkommen. Ohne Rücksicht auf Rang, wählte er immer seine Tonstücke nach der musikalischen Einsicht und Bildung seiner Zuhörer. Selbst dem Teutschen Kaiser vergönnte er nicht, Zeuge des vollen Feuers und der Kraft seiner Execution zu seyn, als bis ein ausgezeichneter Meister die Gesellschaft vermehrte. Indem er sich an den Flügel setzte, sagte er ganz kalt zu Sr. Majestät: „Herr Wagenseil ist nicht hier. Lassen Sie ihn holen. Er versteht, was er hört."

Organisation seines Ohrs wurde durch Gänge beleidigt, deren gemeine Unregelmäßigkeit der gewöhnlichen Empfänglichkeit entging; der Unterschied eines halben Vierteltons wurde von ihm eben so gut bemerkt, als der eines Halbtons, und die unstatthafteste Dissonanz ward ihm zur Pein *).

Mozarts Uebung auf der Violine gab den Reizen seines Genies mehr Mannichfaltigkeit; und ehe er ein Jahr Fleiß diesem Instrument gewidmet hatte, war sein Vater versucht, ihn und seine Schwester außer Teutschlands Gränzen mit sich zu nehmen. Auf der Reise spielte der Knabe dem Kurfürsten **) ein Violinconcert, mit einem Vorspiel aus dem Stegreife, das Seine Durchlaucht in Erstaunen setzte. Zu Augsburg, Manheim und Frankfurt, Coblenz und Brüssel gaben die beiden Kinder öffentliche Concerte, zur gleichen Ergötzung und Bewunderung ihrer Zuhörer. Als sie zu Paris angekommen waren, spielte der junge Mozart auf der Orgel der königlichen Kapelle vor dem Hofe, und gab nebst der Schwester öffentliche Concerte; die Pariser, von ihrem Spiel bezaubert, verlangten ihre Bildnisse, die dem zu Folge von Carmontelle gemahlt wurden, welcher sie zugleich mit ihrem Vater zwischen seinen außerordentlichen Kindern darstellte. Der Ruhm eines öffentlichen Virtuosen genügte dem hochstrebenden Geiste eines Mozart nicht, und bald nachher sah man sein Bildniß, begleitet

*) So zart waren seine Gehörsnerven, daß er, über acht Jahr alt, den Ton einer Trompete nicht ertragen konnte, ja bei demselben bläß geworden seyn soll.

**) Vermuthlich von Baiern. A. d. U.

mit Früchten seines Genies, die dem Publikum in zwei Partieen Sonaten dargeboten wurden *).

Von Paris reisten die Mozarte nach London, wo sie vom April 1764 an bis in die Mitte des folgenden Jahres blieben. In dieser Zeit gaben die Kinder ein öffentliches Concert, dessen Symphonieen alle von des jungen Mozarts Composition waren; sie spielten auch vor dem König; und, wie zu Versailles, zeigten sich die besondern Talente des künftigen Tonsetzers der Zauberflöte auf der Orgel in der königlichen Kapelle. Die Schwierigkeiten Händel's, Sebastian Bach's und andrer großer und verwickelter Fugisten, verschwanden vor der jugendlichen Meisterhand Mozart's; und bei einer großen Gelegenheit extemporirte er über einen gegebenen Baß ein Stück, voll Reichthum an Melodie. Während er die Engländer mit seinen Talenten, als Orgel-, Flügel- und Violinspieler, ergötzte und zur Bewunderung hinriß, gab er eine Sammlung von sechs Sonaten heraus, einen Beweis der Wunder, deren die Natur in einem Knaben von acht Jahren fähig ist.

Im Juli 1765 fuhr die Familie nach Calais, und nach einer Krankheit von vier Monaten, welche den jungen Mozart und seine Schwester zu Haag betroffen hatte, schrieb er daselbst sechs Klaviersonaten, die er der Prinzessin von Nassau-Weilburg widmete. Er spielte zu wiederholten Malen vor dem Statthalter; und für die Installation des Prinzen von Oranien, die im folgenden Jahr Statt fand, wurden die jugendlichen Fä-

*) Eins dieser Werke war der Prinzessin Victoire, das andre der Gräfin von Tesse gewidmet.

Organisation seines Ohrs wurde durch Gänge beleidigt, deren gemeine Unregelmäßigkeit der gewöhnlichen Empfänglichkeit entging; der Unterschied eines halben Viertels wurde von ihm eben so gut bemerkt, als der eines Halbtons, und die unstatthafteste Dissonanz ward ihm zur Pein *).

Mozarts Uebung auf der Violine gab den Kräften seines Genies mehr Mannichfaltigkeit; und ehe er ein Jahr Fleiß diesem Instrument gewidmet hatte, war sein Vater versucht, ihn und seine Schwester außer Teutschlands Gränzen mit sich zu nehmen. Auf der Reise spielte der Knabe dem Kurfürsten **) ein Violinconcert, mit einem Vorspiel aus dem Stegreife, das Seine Durchlaucht in Erstaunen setzte. Zu Augsburg, Manheim und Frankfurt, Coblenz und Brüssel gaben die beiden Kinder öffentliche Concerte, zur gleichen Ergötzung und Verwunderung ihrer Zuhörer. Als sie zu Paris angekommen waren, spielte der junge Mozart auf der Orgel der königlichen Kapelle vor dem Hofe, und gab nebst der Schwester öffentliche Concerte; die Pariser, von ihrem Spiel bezaubert, verlangten ihre Bildnisse, die dem zu Folge von Carmontelle gemahlt wurden, welcher sie zugleich mit ihrem Vater zwischen seinen außerordentlichen Kindern darstellte. Der Ruhm eines öffentlichen Virtuosen genügte dem hochstrebenden Geiste eines Mozart nicht, und bald nachher sah man sein Bildniß, begleitet

*) So zart waren seine Gehörsnerven, daß er, über acht Jahr alt, den Ton einer Trompete nicht ertragen konnte, ja bei demselben blaß geworden seyn soll.

**) Vermuthlich von Baiern. A. d. U.

mit Früchten seines Genies, die dem Publikum in zwei Partieen Sonaten dargeboten wurden *).

Von Paris reisten die Mozarte nach London, wo sie vom April 1764 an bis in die Mitte des folgenden Jahres blieben. In dieser Zeit gaben die Kinder ein öffentliches Concert, dessen Symphonieen alle von des jungen Mozarts Composition waren; sie spielten auch vor dem König; und, wie zu Versailles, zeigten sich die besondern Talente des künftigen Tonsetzers der Zauberflöte auf der Orgel in der königlichen Kapelle. Die Schwierigkeiten Händel's, Sebastian Bach's und andrer großer und verwickelter Fugisten, verschwanden vor der jugendlichen Meisterhand Mozart's; und bei einer großen Gelegenheit extemporirte er über einen gegebenen Baß ein Stück, voll Reichthum an Melodie. Während er die Engländer mit seinen Talenten, als Orgel-, Flügel- und Violinspieler, ergötzte und zur Bewunderung hinriß, gab er eine Sammlung von sechs Sonaten heraus, einen Beweis der Wunder, deren die Natur in einem Knaben von acht Jahren fähig ist.

Im Juli 1765 fuhr die Familie nach Calais, und nach einer Krankheit von vier Monaten, welche den jungen Mozart und seine Schwester zu Haag betroffen hatte, schrieb er daselbst sechs Klaviersonaten, die er der Prinzessin von Nassau-Weilburg widmete. Er spielte zu wiederholten Malen vor dem Statthalter; und für die Installation des Prinzen von Oranien, die im folgenden Jahr Statt fand, wurden die jugendlichen Fä-

*) Eins dieser Werke war der Prinzessin Victoire, das andre der Gräfin von Tesse gewidmet.

higkeiten des Salzburgers zur Composition eines Quodlibets für alle Instrumente erwählt, und die Vortrefflichkeit der Arbeit rechtfertigte die Wahl vollkommen. Von Haag kehrten sie nach Paris zurück, reisten durch Lyon und die Schweiz nach Deutschland, und kamen im November 1766, nach einer Abwesenheit von mehr als drei Jahren, wieder in Salzburg an. Im Herbste des folgenden Jahres reisten sie wieder ab, und im Jahre 1768 wurden die Kinder zu Wien von Joseph dem II. gehört, welcher Mozarten die Composition der komischen Oper: la finta semplice, auftrug *).

Mozart's scharfer Beobachtungsgeist, Abstractionsvermögen und umfassender Verstand zeigten sich auffallend in seiner Fähigkeit, aus dem Stegreife Begleitungen zu setzen. Eine simple Arie oder Melodie, Italiänisch oder von jeder andrer Art, konnte ihm plötzlich vorgelegt werden, und er schrieb, ohne inne zu halten, Stimmen dazu für alle Instrumente im Beiseyn der größten Gesellschaft. Die gründliche Kenntniß eines Orchesters, und die hierzu nöthige schnell und richtig gefaßte Idee, waren wahrhaft wunderbar bei einem erst zwölfjährigen Knaben, und entsprachen seinem Vermögen, in diesem Alter ein zahlreiches Musikcorps bei Aufführung seiner, zur Einweihung der Waisenkirche geschriebenen, Messe zu dirigiren, welche vor dem kaiserlichen Hofe wiederholt wurde.

*) Sowohl der Kapellmeister Hasse, als Metastasio, fanden Vergnügen an der Musik, oder gaben es wenigstens vor. Aber, aus welchem Grunde, ist nie erklärt worden; das Stück wurde nicht aufgeführt.

Bei seiner Zurückkunft nach Salzburg wurde Mozart als Concertmeister des Erzbischofs angestellt; da man aber eine Reise in das Land der Musik zu voller Ausbildung seiner Kenntnisse und seines Geschmacks nöthig glaubte, so legte er im folgenden December seine Stelle nieder, und ging mit seinem Vater nach Italien ab. In Meiland erhielt er im Hause des Grafen Firmian den Text der Oper, die er für das Carneval 1771 in Musik setzen sollte. Von Meiland kam er nach Bologna, wo er den Pater Martini fand, der sich als ein warmer und aufmunternder Bewunderer seines Genies erwies. Die Leichtigkeit und Geschicklichkeit, womit ein dreizehnjähriger Knabe die schwierigsten Fugensätze, die ihm vorgelegt werden konnten, bearbeitete, bezauberte und überraschte den gelehrten und talentvollen Italiäner, und erwarb und befestigte ihm seine Freundschaft. Bald nachher hörte der Marquis de Ligneville, ein ausgezeichneter Musikfreund zu Florenz, mit gleichem Erstaunen seine Ausführung von Fugen und Themen aus dem Stegreife. In der Passionswoche kam er zu Rom an. Hier hörte er in der päpstlichen Kapelle die Aufführung des Miserere, einer in ihrem Plan großen, in ihrer Partitur verwickelten Composition, von welcher keine Abschrift zu nehmen erlaubt war; und da er sich fähig glaubte, das Ganze zu behalten, so ging er sogleich nach der Aufführung nach Hause, und entwarf aus dem Gedächtniß eine so treue Abschrift, daß nur sehr wenige Stellen einer Berichtigung bedurften. Ganz Rom war erstaunt; aber blos Tonkünstler konnten die wahre Größe seines Unternehmens beurtheilen.

Neapel war die nächste Stadt, welche Mozart besuchte. In dem Conservatorio alla pietà setzte der junge Teutsche seine Zuhörer durch die Art, wie er eine Sonate auf dem Pianoforte vortrug, in Erstaunen *). Nachher spielte er im Palaste des Fürsten Kaunitz, des kaiserlichen Gesandten. Die Neugierde des Papstes wurde erweckt; Mozart folgte seiner Einladung, und wurde von ihm zum Ritter des goldnen Sporns erhoben. Bei seiner Rückkehr nach Bologna wurde er mit der Directorstelle der Philarmonischen Akademie beehrt. Von Bologna eilte er nach Meiland, bei der Oper gegenwärtig zu seyn, die er für das nahende Carneval componirt hatte. Sie wurde am 26. December unter dem Titel Mitridate aufgeführt. Zu sagen, daß ein ähnliches Product nie zuvor aus der Feder eines erst vierzehnjährigen Componisten gekommen sey, würde den Glanz eines Wunders parteiisch verhüllen heißen. Die Vortrefflichkeit dieser Oper würde der reifen, durch lange Erfahrung unterstützten Mannheit Ehre gebracht haben. Das Stück wurde zwanzig Nächte hinter einander aufgeführt, und jedes Mal mit dem höchsten Beifall. Der Theaterunternehmer ließ so außerordentliche Talente nicht unbenützt, und engagirte ihn sogleich zu einer Oper für das Jahr 1773.

Während Meiland von Mozart's Ruhm wiederhallte, verließ er diese Stadt, und ging nach Venedig, um

*) So außerordentlich war sein Spiel, daß der Ring, den er zu tragen pflegte, für einen Zauberring gehalten wurde. Da er dieß erfuhr, nahm er ihn ab, und erregte neue Bewunderung, und die Vermuthung einer unsichtbaren Zauberei.

die letzten Tage des Carnevals da zuzubringen. Der philarmonische Ritter (il Cavaliere filarmonico), wie man ihn nun in ganz Italien nannte, wurde auf der Durchreise durch Verona mit dem Diplom eines Mitgliedes der philarmonischen Gesellschaft dieser Stadt beschenkt. Bei seiner Rückkunft von Venedig nach Salzburg, im März 1771, fand er einen Brief vom Grafen Firmian aus Meiland, welcher von ihm die Composition einer dramatischen Cantate, Ascanio in Alba, zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinand, verlangte. Der wohlbekannte Hasse setzte eine Oper für dieselbe Gelegenheit; und im folgenden August hatte der jüngste lebende Theatercomponist die Ehre, mit einem der bewundertsten Meister seiner Zeit von lange begründetem Rufe zu wetteifern. Er bewegte sich nun mit beschleunigter Thätigkeit durch seine Laufbahn. Im Jahr 1772 schrieb er zur Erwählung eines neuen Bischofs von Salzburg eine Cantate, il sogno di Scipione; zu Meiland setzte er im folgenden Jahr das ernsthafte Drama, Lucio Silla, und die komische Oper, la finta giardiniera; im Jahr 1774 schrieb er zwei große Missen für die Kapelle des Kurfürsten von Baiern; und 1775 für den Erzherzog Maximilian, der einige Zeit zu Salzburg zubrachte, seine berühmte Cantate, il re pastore.

Mozart stand, nach einmüthigem Geständniß, nunmehr auf dem Gipfel seiner Kunst. Das bewundernde Europa öffnete seinen Schauplatz zur Darstellung seiner Talente; und Paris war der nächste Ort, wo er sie wirken ließ. Er ging also im September 1777, in Begleitung seiner Mutter, dahin ab. Zwei Ursachen, die

30*

Verschiedenheit des Französischen und seines eigenen Geschmacks, und der Tod seiner Mutter, verhinderten ihn, länger als achtzehn Monate in Paris zu bleiben. Jedoch componirte er in dieser Zeit eine Sinfonie für das Concert spirituel, und mehrere andre Stücke, deren gefällige und zierliche Schönheiten selbst der damalige Französische Geschmack annahm und bewunderte.

Nachdem er einige Monate bei seinem Vater, zu dem er im Anfange des Jahrs 1779 zurückgekehrt war, sich aufgehalten hatte, wurde er von dem Erzbischof von Salzburg nach Wien eingeladen. Er reiste im November dahin ab, und bestimmte, weil ihm die Stadt, ihre Sitten und die Schönheit ihrer freundlichen Bewohner gefiel, daselbst seinen künftigen Wohnplatz. Auf das Verlangen des Kurfürsten von Baiern componirte er für das Carneval 1781 seine Oper Idomeneo. Im Jahr drauf engagirte ihn der Kaiser Joseph, der die Teutsche Oper zu vervollkommnen wünschte, zur Composition des Singspiels: die Entführung aus dem Serail *). Zu dieser Zeit verliebte er sich leidenschaftlich in Demoiselle Weber, die er bald nachher heira-

*) Die sehr schmeichelhafte Aufnahme dieser Oper erweckte Italiänische Eifersucht. Die damals zu Wien spielende Gesellschaft suchte den Kaiser zu bereden, Mozart's Partitur sey zu voll oder überladen, und zu künstlich. Der Sinn, mit welchem der Meister die anmaßenden Kritiken von Violinisten und Sängern, die er durch Joseph erfuhr, zurückwies, gereichte seiner Zuversicht zur Ehre. „Dieß Stück," sagte der Kaiser einmal zu ihm, „ist etwas zu fein für unsre Ohren, lieber Mozart; es ist ungeheuer voll von Noten." „Gerade, wie es seyn muß; nicht eine Note zu viel, Ihre Majestät," gab der Meister zur Antwort.

thete: und diesem Zustande seines Herzens und Gemüths hat man die ausnehmende Delikatesse und Zärtlichkeit vieler Arien in diesem Drama zugeschrieben, dessen zahlreiche und mannichfaltige Schönheiten zu Wien und Prag mit Entzücken gefühlt und anerkannt wurden.

Zu Wien setzte er seine meisten Opern, und da wurden seine Werke sehr hoch geschätzt: aber keines seiner Dramen konnte sich einer grösseren Gunst rühmen, als seine Zauberflöte, welche in weniger als einem Jahre, seit dem Tage ihrer ersten Aufführung, mit mehr als hundert Wiederholungen beehrt wurde *). Seine le nozze di Figaro gab den Schwingen seines Ruhms eine neue Feder; und verstärkt durch die hinreißende Musik seines Don Giovanni (für das Opernhaus zu Prag geschrieben), vollendete er seinen Flug. Aber bis jetzt war seine Berühmtheit von sichern Vortheilen für ihn selbst entblößt. Keine einträgliche Anstellung, kein bestimmtes Einkommen, belohnte sein unvergleichliches Genie und seinen beispiellosen Fleiß; und im Jahr 1788 bewiesen seine zerrütteten Vermögensumstände die unüberlegte Undankbarkeit seiner hohen Bewunderer. Um seinen Finanzen wieder aufzuhelfen, dachte er auf eine Reise nach England und selbst auf einen bleibenden Aufenthalt in einer Hauptstadt, in die er zu wiederholten Malen eingeladen worden war. Sein Vorhaben kam

*) Die Ouvertüre dieser reizenden Oper, und jene der Clemenza di Tito, durch Flight's und Robson's erstaunenswürdige cylindrische Orgel (auf der St. Martins-Gasse) zu hören, heißt die Wunder der Musik und der Mechanik, — in kunstreicher Composition, und im Instrumentenbau, erfahren.

dem Kaiser zu Ohren; der Monarch öffnete sein Herz, bestellte ihn zu seinem Hof- oder Kammercompositeur, und behielt einen Tonkünstler in seinen Besitzungen, dessen Genie eine ihrer größten Zierden war *).

Wie groß Mozart's Fleiß war, beweisen zur Genüge neun Italiänische und drei Teutsche Opern, siebzehn große Sinfonieen, und eine Menge Missen und Cantaten, und Concerte und Sonaten für das Pianoforte. Musik war in der That seine beständige Beschäftigung, seine Arbeit und seine Erholung. Wenn der Tag der Composition gewidmet war, so wurde der größere Theil der Nacht in Uebung zugebracht; und um ihn zur Ruhe zu bewegen, war oft eine sanfte Gewalt nöthig. Daß eine keinesweges athletische Constitution eine so starke Prüfung aushalten sollte, wird Niemand erwarten: aber daß, bei fehlendem Wohlbefinden, der Eifer des Tonkünstlers zunahm, ist schwer zu erklären. Die Zeit seiner nahenden Auflösung gab, wie es scheint, Mozart's Anstrengungen neues Feuer, und verlängerte oft seinen Fleiß bis zur Ohnmacht. Endlich brachte ihn eine Art Verstandesschwäche, ähnlich der, welche Tasso und J. J. Rousseau erlitten, in einen Zustand von ruhiger Melancholie, und stellte seiner gestörten Einbildungskraft immer das schauerliche Bild des Todes dar.

Dieser unglückliche Eindruck wurde durch ein Ereigniß bestärkt, welcher seinem letzten, und vielleicht edelsten, Werke die Entstehung gab. Während er das Bett

*) Diese Stelle trug ihm nur 800 Fl. ein. Im Jahr 1790 ward er Kapellmeister der St. Stephanskirche zu Wien. A. d. U.

hätte, kam ein Fremder von einem katholischen, an einer gefährlichen Krankheit leidenden, Fürsten zu ihm, und bestellte bei ihm die Composition eines Requiem. Mozart unternahm die Arbeit. Ein Monat war für das Werk ausbedungen und zugestanden; der verlangte Preis waren hundert Ducaten, und der Unbekannte zählte die doppelte Summe hin. Als er fort war, fiel der kranke Tonkünstler in tiefe Phantasien; bald aber sammelte er seine Gedanken wieder, forderte Dinte, Feder und Papier, und begann, ungeachtet der zärtlichen Bitten seiner besorgten Gattin, mit einem Feuer zu schreiben, das mehrere Tage ungemindert fortdauerte, und ihn nicht eher verließ, als bis er bewußtlos auf seine Kissen zurücksank. Als ihn einige Tage nachher, seitdem er seine Arbeit zu unterbrechen genöthigt gewesen war, seine Gattin von der Fortsetzung abzuhalten, und seinen Trübsinn zu zerstreuen suchte, fuhr er wild und mit kurzen Worten auf: „Ich schreibe dieß Requiem für mich selbst, es wird zu meiner eignen Todtenfeier dienen.“ Diese Ahndung konnte kein Raisonnement entfernen oder erschüttern. Er arbeitete fort, und ward jeden Tag schwächer; der Monat war zu Ende; und der Fremde wollte das versprochene Stück abholen. Es war nicht fertig. Zur Vollendung verlangte der Componist noch einen Monat. Dieß wurde zugestanden, und der vorher bezahlten Summe noch die Hälfte zugelegt, worauf der Unbekannte sich eilig entfernte. Ein Bedienter, der ihm nachgeschickt wurde, erhielt unter dem Vorwande des Incognito keine Auskunft, und Mozart's zerrütteter Verstand hielt den Fremden für ein Wesen aus einer an-

dern Welt, der, ihm sein nahes Ende zu verkündigen, abgesandt worden. Dieser Gedanke, der seinen Muth niederdrückte, erhob sein Genie, und stärkte seinen Entschluß, dasjenige zu vollenden, was, wie er versichert war, ein bleibendes Denkmal seines Geschmacks und seiner Kunst werden würde. Beharrend mitten unter den beunruhigendsten Ohnmachtsanwandlungen, vollendete er sein Werk *) in der versprochenen Frist, fiel aber ein Opfer seiner hartnäckigen Anstrengungen. Der Fremde kam wieder, und empfing das Requiem; aber der Componist war nicht mehr!

So starb in seinem sechs und dreißigsten Jahre **) ein Tonkünstler, dessen natürliche Fähigkeiten, unterstützt durch ein unablässiges angestrengtes Studium, Uebung und Fleiß, ihm einen Namen erwarben, der, so lange Harmonie kultivirt, Melodie geschätzt, und musikalischer Ausdruck gefühlt werden wird, fortleben wird in der Bewundrung der Menschheit.

Mozart besaß, mit einem nicht weniger kräftigen Genie, als Haydn, eine noch gewandtere Einbildungskraft, und reizbarere Nerven, als der Eingeborne von Rohrau. In der Gesangscomposition, besonders der dramatischen, kann der Tonsetzer der Schöpfung nicht mit ihm wetteifern; und vielleicht fehlten nur Jahre von dessen Leben, um ihn eben so glänzend und völlig eben so fruchtbar in der Symphonie zu machen.

*) Es ist bekannt, daß Mozart sein Werk nicht gänzlich vollenden konnte, und Kapellmeister Süßmaier das Fehlende ergänzte. A. d. U.

**) Am 5. December 1791. A. d. U.

Sein Glück im Gebrauch der Blasinstrumente ist so wohlbekannt, daß es überflüssig wäre, die unvergleichliche Kunst, die er darin bewiesen, aus einander zu setzen. Seine Begleitungen erhalten von seiner eigenthümlichen Geschicklichkeit einen Reiz, den keine andre Quelle seines Genies hätte gewähren können. Und diese Behandlung war ihm natürlich. Die athmende Süßigkeit der Flöte, der leichte Fluß der Hoboe, das sanfte Murmeln des Fagotts, stimmten mit der empfindsamen Zartheit seiner Nerven und der feinen Lebhaftigkeit seiner Gefühle überein. Wenn wir betrachten, wie viel, so erstaunen wir, wie mannichfaltig er schrieb. Seine Singcompositionen sind kaum mehr unterschieden von seinen Instrumentalstücken, als von allen andern. Die Verschiedenheit seiner Melodieen ist so ausnehmend, als ihre Schönheit, und man kann kaum sagen, daß seine Einbildungskraft je vermisset werde.

Unaufhörlich mit Originalcomposition beschäftigt, waren sein Herz und Geist zu voll von seinen eigenen Producten, um ihm in seinen Unterredungen zu erlauben, bei den Werken andrer Meister sehr zu verweilen; nichts desto weniger sprach er gern von den Vortrefflichkeiten solcher Componisten, wie Porpora und Durante, Leo und Alessandro Scarlatti, und seine Einsicht lehrte ihn ganz die überschwenglichen Talente Händel's schätzen, den er über alle andre Tonmeister setzte *).

*) Bekannt ist auch, wie innig sich seine hohe Verehrung für unsern grossen Joh. Seb. Bach in Leipzig an der Schule, an welcher dieser Meister glänzte, ausgedrückt, und wie er daselbst seine hinterlassenen Werke aufzusuchen sich bemüht

Für Haydn fühlte er eine so hohe und ausgezeichnete Achtung, daß, wenn ein eifersüchtiger Kunstgenosse die Verdienste des großen Symphonisten schmälern wollte, er ärgerlich ausrief: „Herr, wenn Sie und ich zusammengeschmelzt würden, so würde kein Haydn daraus werden" *).

Mozart war von Natur freundlich und gefällig, und in seinem Betragen fein und offen. Bei allem seinen anhaltenden musikalischen Fleiße, fand er doch noch Muße für andre Studien, außer der Tonkunst, und erwarb sich, außer mancherlei andern nützlichen Kenntnissen, die Bekanntschaft verschiedener Sprachen. Im Allgemeinen bietet er einen außerordentlichen Gegenstand der philosophischen Betrachtung dar. Die Erhabenheit seiner Compositionen war eben so bemerkbar, als das einfache Gepräge seines persönlichen Charakters. Zu bescheiden für Eigendünkel, jagte er nicht nach Beifall; im Bewußtseyn seines wahren Werths, war er zu gerecht gegen sich selbst, um sich denselben absprechen oder bestreiten zu lassen. Ohne Affectation zeigte er seine

hat. Und als er einmal Nachmittags in der Thomaskirche (ohne daß es vorher sehr bekannt geworden war) die Orgel spielte, machte sein Meisterspiel auf den hinter ihm stehenden damaligen alten Cantor Doles, auch noch einen Schüler Bach's) einen solchen Eindruck, daß er (wie mir ein Freund von Doles und mir, der, wie ich, ihn zu hören das Glück hatte, sagte) mit Rührung geäußert haben soll: er habe geglaubt, der alte Bach sey wieder aufgestanden! A. d. U.

*) Haydn's Edelsinn gab dem seines großen Zeitgenossen nichts nach. Er erklärte Mozart für das außerordentlichste, originellste und umfassendste musikalische Genie, das je gelebt habe.

Seele frei und unverstellt; ohne Stolz, achtete er das Talent, auch in seiner niedrigen Sphäre; und seine eignen geistigen Kräfte lassen sich in der Benennung zusammenfassen, welche ihm die Italiäner gaben: Quel mostro d'ingegno d. h. er war ein Wunder von Genie *).

Sechzehntes Kapitel.

Errichtung der Italiänischen Oper in England, und ihre Fortschritte vor der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Oper, das Kind Italiens, und die Mutter des Recitativs, oder der melodischen Sprache, kam, nachdem sie die Bühnen des festen Landes mit ihrer Musik belebt hatte, nach England. Weil, vor ihrer ersten regelmäßigen Aufnahme daselbst, der Englische Geschmack durch fremde und einheimische Theatersänger, welche in den Zwischenacten einzelne Gesänge vortrugen, nach und nach an ihren Stil gewöhnt worden war, so können wir uns wohl die Duldung einer Art Drama erklären, das so sehr von dem verschieden ist, mit welchem das Publikum überhaupt, und insbesondre die geringern

*) Man schrieb am 10. December 1791 aus Wien, Mozart habe wenige Wochen vor seinem an der Brustwassersucht erfolgten Tode noch 4 Quartetten componirt, in welchen er sich an Kunst, Modulation und Stärke des Ausdrucks fast selbst übertroffen habe. — Sein Gedächtniß wurde in mehrern grossen Städten, wie zu Wien, Prag, Hamburg, hoch gefeiert.

Es ist erfreulich, daß ein Sohn dieses grossen Meisters, W. A. Mozart, als Virtuose auf dem Pianoforte und in seinen Compositionen für dasselbe, dem Geist seines unsterblichen Vaters glücklich nacheifert. A. d. U.

Klassen, bekannt waren *). Schon im Jahr 1704 wurde eine neue musikalische Unterhaltung, „in der Manier einer Oper abgefaßt und componirt,“ unter dem Titel Britains happiness (Britanniens Glück), auf den Bühnen von Drury Lane und Lincoln's-Inn-Fields fast zu gleicher Zeit aufgeführt: und in der nächsten Theaterzeit wurde eine Oper, nach dem Italiänischen Modell (die erste, die mit einiger Schicklichkeit so beschrieben werden kann) auf die Bühne gebracht und wohl aufgenommen **). Dieses munterte Thomas Clayton, Mitglied der königlichen Kapelle, welcher in Italien etwas Geschmack und viel Eitelkeit erworben hatte, auf, eine ins Englische übersetzte Italiänische Oper zu componiren, welche 1677 in Venedig aufgeführt worden war. Die Sänger in Arsinoë, Queen of Cyprus (Arsinoe, Königin von Cypern) waren alle Engländer, und das Ganze der Erzählung wurde im Recitativ aufgeführt. Das Stück wurde so günstig aufgenommen,

*) Mancherlei Concerte und Zwischenspiele brachten um diese Zeit die Talente verschiedener Sänger und Sängerinnen vor das Publikum, z. B. einer Italiänischen Dame, des Signor Gasparini, der Signora Francesca Margarita de l'Epine, und ihrer Schwester Maria, und der Mrs Tofts, lauter erster Sängerinnen.

**) Cibber sagt in der Apologie seines Lebens, „daß sich die Italiänische Oper seit geraumer Zeit in England eingeschlichen hatte, aber in einer so rohen Entstellung, und sich selbst so unähnlich, als möglich, in einer lahmen, holperigen Uebersetzung in unsre Sprache, mit falschen Quantitäten, oder einem Versmaaße ohne Rhythmus, zu ihren ursprünglichen Noten, die von unsern eigenen ungeschickten Stimmen, mit fast bei jedem Gedanken übel angebrachten Verzierungen, und mit einer leblosen und nichtssagenden Action, jede Rolle hindurch, gesungen wurden.“

daß Clayton sich gern als Componisten auf dem Titel des Textbuches zu den Gesängen bekannt machte. Die Engländer bewunderten ihn in ihrer Unkunde; aber die Italiäner mußten ihm ihre Ausschließung Dank wissen, weil sie weder in der Schönheit der Melodie, noch in der Richtigkeit des Satzes, Etwas zu beneiden fanden. Dieses war das erste musikalische Drama, das ganz nach der Italiänischen Manier aufgeführt wurde: das zweite war die Oper Camilla, auch aus dem Italiänischen übersetzt. Gleich Arsinoe, wurde es im Drury-Lane-Theater, zum Theil auf Subscription, zum Theil für Bezahlung an der Kasse, gegeben.

Congreve und Sir John Vanbrugh eröffneten, um durch die Neuheit zu reizen, ihr neues Heumarkt-Theater mit einem ähnlichen Stücke: the temple of Love (der Tempel der Liebe), aber nicht mit gleichem Erfolge *). Camilla jedoch erhielt sich in Gunst: und Opern, die Worte mochten Englisch oder Italiänisch, und die Musik, wenn sie nur für Italiänisch gehalten wurde, mochte schätzbar oder verächtlich seyn (um die Beschaffenheit der Poesie kümmerte man sich nicht), fanden solche Aufmunterung, und wurden den Englischen Schauspielern so furchtbar, daß im Jahr 1707 eine Subscrip-

*) Daß diese Oper kein Glück machte, weil die Musik von einem Teutschen, und nicht von einem Italiäner, war, kann vielleicht für einen Beweis der damals für Italiänische Compositionen herrschenden Vorliebe gelten. Selbst Durfey's Wonders in the Sun (Wunder in der Sonne), oder Kingdom of birds (das Reich der Vögel) entging durch seine hohe Abenteuerlichkeit nicht der Verwerfung, welche einem Stücke zu gebühren schien, dessen Melodieen blos Englischen Ursprungs waren.

tion eröffnet wurde, „für die bessere Unterstützung der am Heumarkt spielenden Schauspieler, und um sie in Stand zu setzen, die Schauspiele unter einem von den Opern getrennten Interesse aufrecht zu erhalten" *). Die Neigung des Zeitalters veranlaßte Addison, seine Oper Rosamond zu schreiben; und der vermeinte Italiänische Geschmack Clayton's bewog den Dichter (einen musikalischen Kritiker, aber keinen Musikverständigen **), diesem Mitgliede des königlichen Orchesters die Composition der Arien und Recitative aufzutragen. Dieß Drama, so trefflich in der Poesie, als mangelhaft in seinem Interesse, und abscheulich in Ansehung der Musik, hielt nur drei Vorstellungen aus ***). Auf Rosamond folgte Thomyris, Queen of Scythia, von Motteux geschrieben, und zu Melodieen von Scarlatti und Buononcini eingerichtet. Zum Unglück für Thomyris kamen im Augenblick ihres Debüts Valentini Urbani (ein Castrat), und eine Sängerin, die

*) Der Daily Courant (Tageblatt) vom 14. Jan. jenes Jahrs gibt eine umständliche Nachricht von dieser demüthigenden Verhandlung, und spricht von ihrem glücklichen Erfolge mit merklichem Triumph.

**) A musical critic, but no musical judge, sagt der Verfasser. A. d. U.

***) Im Jahr 1733 componirte Thomas Augustine Arne (nachheriger Dr. Arne) dieses artige Product Addison's vom neuen. Ich habe den glücklichen Erfolg des Stücks, das nun durch die einsichtsvolle, originelle, schöne und lebendige Behandlung dieses wahrhaft großen Tonsetzers gewonnen hatte, nicht kennen gelernt. Aber es ist ziemlich allgemein bekannt, daß die Arien „No, no, 'tis decreed;" „Was ever Nymph like Rosamond?" und „Rise, Glory, rise," eine lange Zeit Lieblingsstücke waren.

Baronesse genannt, an, und trieben durch ihr Italiänisch, mit dem Englisch der Sängerinnen Tofts, Lindsey und Turner, und der Ramondon und Leveridge, in einem und demselben Stück (Camilla) vermischt, die arme Königin von Scythien von der Bühne *). Jedoch wurde sie im nächsten Jahr 1708 auf dem Drury-Lane-Theater aufgenommen und gepflegt, wo in sechs Wochen Camilla und Thomyris abwechselten **).

Die nächsten Neuigkeiten waren die Ankunft des Signor Cassani, und eine neue Pastoraloper, Love's triumph (der Triumph der Liebe), gedichtet vom Kardinal Ottoboni, und componirt von Carlo Cesarini, Giovanni, und Francesco Gasparini. Die den Italiänischen Melodieen untergelegten Englischen Worte, und die Chöre, mit Tänzen nach Französischer Art, waren ein Versuch über den Geschmack des Publikums in Absicht Französischer und Italiänischer Musik, und der Erfolg befreite die Engländer gänzlich von Vorliebe für Französische Composition. Der folgende Winter brachte dem Opernhause ein neues Stück, Pyrrhus and Demetrius, ursprünglich Italiänisch von Adriano Morselli, mit Musik von Aless. Scarlatti. Die Aufführung dieser ins Englische übersetzten und von Nicolo Haym eingerichteten Oper, welcher eine neue Ouvertüre und meh-

*) Die Vorliebe für das Italiänische, das man sich auch mit dem Englischen untermischt auf der Bühne gefallen ließ, entzog jener Oper den Beifall, die blos Englisch gegeben wurde. A. d. U.

**) Das Sängerpersonal bestand zu Drury-Lane damals aus Valentini, Hughes, Lawrence und Leveridge, nebst Margarita, Mrs. Tofts und Mrs. Lindsey.

rere eingelegte Gesänge von beträchtlichem Werth componirte, macht Epoche in den Jahrbüchern des Englischen lyrischen Theaters, da sie den Engländern die Talente des berühmten Cavaliere Nicolini Grimaldi, gewöhnlich blos Nicolini genannt, vorführte, von dessen außerordentlicher Macht über die Gefühle und den Beifall seiner Zuhörer wir sprechen werden, wenn wir besonders von den Ansprüchen der Hauptsänger der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts reden werden.

Aus der gedruckten Musik des Pirro e Demetrio erhellt, daß die Englische und die Italiänische Sprache fortfuhr, untermischt zu werden; Nicolini's Wahl dieses buntschäckigen Stücks zu seinem Benefiz im Januar 1709 beweist die Achtung, in welcher solcher Mischmasch stand. Im folgenden März kam Clotilda auf die Bühne, welche nur fünf Vorstellungen erlebte. — Im Januar 1710 erschien eine neue ganz Italiänische Oper, Almahide, deren Musik Buononcini's Styl verrieth *). Die Arien für Nicolini und Margarita sind rascher und schwieriger, als in den vorherigen Dramen; und wenn ihr Stil auch nicht viel Fortschritt in dem großen Geheimniß des leidenschaftlichen Ausdrucks offenbart, so zeugt er doch für den vervollkommneten Gesang. Im folgenden März wurde das Publikum zur Probe einer neuen ganz Italiänischen Oper, l'Idaspe fedele, eingeladen, die von dem Römer Francesco Mancini

*) Diese erste, ganz Italiänische Oper in England, war mit Englischen Intermezzi ausgestattet.

componirt war *). Weder die Arien, noch die Recitative kamen an Schönheit und Kraft denen des Scarlatti, Gasparini oder Buononcini bei.

Am 18ten November führten die Englischen Schauspieler Macbeth auf, ihre letzte Vorstellung auf diesem Theater, und die Italiäner hatten nun wieder eine freie Bühne, da denn mancherlei ausländische Neuigkeiten dem Publikum dargeboten wurden. Im folgenden Januar 1711 erschien eine neue Pasticcio-Oper, welche, ohne großen Beifall zu erhalten, glücklicherweise Anlaß gab, hohe Talente hier zu beschäftigen, die mit ihrer Gewandtheit sich dem Gefühl der Engländer anschmiegen, und durch ihre Größe den Beifall und die Bewunderung Europa's erregen sollten. Händel war das Jahr vorher in England angekommen; und Aaron Hill's, des Heumarkt-Theaterunternehmers, Zuflucht zu diesem unvergleichlichen Meister hatte die Oper Rinaldo (innerhalb vierzehn Tagen componirt) zur Folge. Sie wurde, fast ununterbrochen, beinahe vier Monate hindurch aufgeführt; und ob sie gleich vielen seiner nachherigen Arbeiten für die Italiänische Bühne nicht gleich kam, so übertraf sie doch in jeder Art des Trefflichen Alles, was in England gehört wurde, so weit, daß sie nicht allein die allgemein erhaltenen hohen Lobsprüche rechtfertigte, sondern dieselben auch dem Geschmack derer, welche sie ertheilten, zur Ehre gereichen ließ.

Am 10ten November wurde das Opernhaus mit Wiederholung der Almahide eröffnet, worin eine neue

*) Auf diese Oper bezieht sich Addison in verschiedenen Stücken seines Spectator, besonders in N. 18. im 1. Bande.

Englische Sängerin, Mistreß Barbier, in der Rolle Almanzar, vorher von Valentini gespielt, auftrat *).

Der folgende December brachte dem Englischen Publikum die Oper Antiochus, ursprünglich von Gasparini für Venedig sechs Jahre vorher componirt. Ihre Herrschaft war so vorübergehend, daß fast unmittelbar darauf eine zweite Reihe von Vorstellungen des Rinaldo bis zum Februar 1712 folgte, da eine, auch von Gasparini für Venedig 1705 gesetzte Oper Ambleto (Hamlet) producirt wurde. Aber der elegante und lebhafte Gasparini war nirgends darin erkennbar.

Nach dem Misgeschick der Oper von Rossi, Hercules, zur Musik von mehrern Tonsetzern, erschien in Englischer Sprache Kalypso und Telemachus aus der Feder unsers geistreichen Dichters Hughes, mit Musik von Galliard, einem von Englischem Geschmack beseelten Teutschen. Der Dialog und die Gesänge sind dichterisch, und der Musik hatte sich der geschickte, einsichtsvolle und belebte Componist nicht zu schämen; doch erlebte das Stück nur fünf Vorstellungen **). Im näch-

*) Die Furchtsamkeit der Mme Barbier bei ihrem ersten Auftritt gab einem pathetischen und gefühlvollen Blatt im Spectator (N. 231) die Entstehung. In Bezug auf ihre Verlegenheit bemerkt Addison treffend, „solches Mistrauen sey eine Art stummer Beredsamkeit, die kräftiger, als Worte entschuldige.“ Da diese Dame bis zum Jahr 1729 fortspielte, so scheint ihr wiederholtes Erscheinen vor dem Publikum ihre Nerven gestärkt, und ihr die volle Ausübung ihrer Talente erlaubt zu haben.

**) In seiner Vorrede zu dieser Oper bemerkt Hughes sehr richtig: „daß, obgleich die Sprache nicht so weich, und

sten November begann das Theater der Königin (Queen's theatre, wie jetzt das Opernhaus hieß) die theatralische Jahrszeit mit il trionfo d'amore, worauf, nach zwei Vorstellungen, il pastor fido von Rossi mit Händel's Musik, folgte, welcher eben von einem kurzen Besuch auf dem festen Lande zurückgekommen war. Zum Unglück für den großen Meister war es ein Schäferstück; in einem solchen ist Einfalt angemessen; aber bei seinen Zuhörern war eine solche Angemessenheit kein Ersatz für Glanz und Kraft; und il pastor fido wurde nur vier Mal gehört. Die einzige im folgenden Jahr aufgeführte bemerkenswerthe Oper, auch von Händel, war Teseo, ein tragisches Drama. Ihr Gehalt, der in aller Hinsicht seinem Genie entsprach, verschaffte ihr nicht mehr, als zwölf Vorstellungen, deren letzte am 16ten Mai zum Benefiz des Tonsetzers war. Nach dem 30sten Mai war keine Oper bis zum Januar 1714, als Dorinda ohne ausgezeichneten Beifall gegeben wurde, worauf bald Creso (ein neues Pasticcio) und Arminio (von einem ungenannten Componisten) folgten. Das letztere scheint am besten aufgenommen worden zu seyn, weil die nächste Opernzeit in Gegenwart des Prinzen, nach-

nicht so reich an Vocalen ist, als die Italiänische, daraus doch nicht folge, daß sie deshalb der Harmonie (er meint, Melodie) unfähig sey." „Es ist gewiß von großer Wichtigkeit (setzt er hinzu), daß die musikalischen Dramen in einer den Zuhörern verständlichen Sprache aufgeführt werden; und wenn gleich die Arien einer Oper, als Instrumentalstücke, ohne Worte, mit Vergnügen gehört werden können, so ist es doch unmöglich, daß das Recitativ Vergnügen mache, wenn entweder die Worte weggenommen oder nicht verstanden werden."

maligen Königs Georgs des II., damit begonnen ward. Drei Tage nachher (26. October) wurde es vor dem König wiederholt. Im Mai 1715 erschien Amadigi von Händel *). Ob es gleich zu spät kam, um mit öfterer Wiederholung beehrt zu werden, so erhielt es doch die verdiente Gunst.

Die nächste Opernzeit (vom 1. Februar 1716 an) begann mit Lucio Vero, worauf mit einiger Unterbrechung wieder Pyrrhus and Demetrius folgte. Cleantes, eine neue Oper, von einem ungenannten Componisten, wurde in dieser Periode dreizehn Mal gegeben, und der König wohnte am 2ten Mai der Aufführung des Pyrrhus bei. Diese Opernzeit schloß mit Amadis, in deren Zwischenacten die Zuhörer mit einer neuen Symphonie, die Attilio Ariosti auf der Viole d'Amour spielte, unterhalten wurden **). Im Januar 1717 erschien Rinaldo wieder, und wurde im Verlauf dieser Theaterzeit zehn Mal gegeben. Im Februar ward Amadigi auf Befehl gespielt, und im März gab man die neue Oper Venceslao (von Apostolo Zeno, mit Musik von einem Ungenannten), welche nur drei Vorstellungen erlebte.

*) Der glückliche und effectvolle Gebrauch, die Violinstimmen in Octaven einzurichten, scheint zuerst in dieser Oper benutzt worden zu seyn. Die Kraft und der Glanz des Tones, welche damals (seit mehr als einem Jahrhundert) hieraus hervorgingen, mußten jeden Zuhörer überraschen, so wie die Kenntniß der Sache jetzt unsre Bewunderung derjenigen modernen Componisten, die bei der Wiederherstellung jenes Gebrauchs auf uns starken Eindruck machten, vermindert, so weit sie Originalität betrifft.

**) Dieß war das erste Mal, da dieß Instrument in England gehört wurde.

Seit dieser Zeit wurden bis 1720 keine Singspiele aufgeführt, indem nun ein neuer Plan zu ihrer regelmäßigern und sicherern Unterhaltung vorgelegt und ins Werk gesetzt ward. Ein Kapital von 50,000 Pf. wurde durch Subscription aufgebracht, wozu der König 1,000 Pf. gab, in welcher Hinsicht die Anstalt, aus einem Gouverneur, Vicegouverneur und zwanzig Directoren bestehend, den Namen der königlichen Akademie der Musik erhielt *).

Um dieser Anstalt mehr Ansehen zu geben, wurden die drei damals lebenden größten Tonsetzer, Buononcini, Attilio und Händel engagirt, von denen der letzte den Auftrag erhielt, für Sänger zu sorgen. Am Hofe zu Dresden fand und verpflichtete er Senesino, Berenstadt, Boschi und die Durastanti. Mit Hülfe dieser Sänger wurde die Oper Numitor, von Giov. Porta aus Venedig componirt, am 2. April 1720 aufgeführt; und ihr eigener Werth nebst den Decorationen gab eine glänzende Probe des Stils, Geschmacks und Geistes, womit nun die Opernaufführungen zu erwarten waren. Nach fünf Wiederholungen dieses

*) Unter den Gönnern dieser ansehnlichen Anstalt waren viele der höchsten Personen des Königreichs. Im ersten Jahr war der Herzog von Newcastle Gouverneur, Lord Bingley Vicegouverneur, und Directoren die Herzöge von Portland und Queensbury, die Grafen von Burlington, Stair, und Waldegrave, die Lords Chetwynd und Stanhope, die Generale Dormer, Wade und Hunter, Sir John Vanbrugh, die Obersten Blathwayt und O'Hara, nebst James Bruce, Thomas Cole von Norfolk, Conyers d'Arcy, Bryan Fairfax, George Harrison, Will. Pulteney und Franc. Whitworth, Esquires.

Stücks, folgte Radamisto, die erste von Händel für die königliche Akademie gesetzte Oper. Ihr Werth war sehr groß; doch erhielt ihre Gründlichkeit und ihr Geist sie in dieser Periode blos durch zehn Vorstellungen *). Die dritte auf die Bühne gebrachte Oper war Narciso, von Domenico Scarlatti's Composition, welche man am 30. Mai gab, und welche das kenntnißreiche, aber rohe und und ungleiche Talent Roseingrave's dirigirte, der die Musik aus Italien mitgebracht hatte. Man hörte sie nur fünf Abende **).

Im folgenden Herbst kamen die von Händel zu Dresden angeworbenen Sänger an; und den 19. November begann mit Astarto, von Buononcini, die zweite Opernfolge der Akademie. Dieß Stück wurde bis zu Weihnacht 10, und nachher noch 20 Mal gegeben. Astarto war nicht ausdrücklich für die Londoner Opernbühne componirt, und wurde nun für die Sänger Senesino, Boschi, Berenstadt, Bersell, Durastanti, Salvai und Galerati, so verändert, daß es fast zu einem neuen Stück geworden war. Wenn

*) Radamisto wurde jedoch nicht blos in der nächsten Opernzeit wiederholt, sondern auch 1728 mit beigefügten Gesängen wiedergegeben, da sie eine neue und lange Laufbahn hatte. Es ist, sonderbar genug, das Schicksal verschiedener Stücke Händel's gewesen, nicht zuerst die ihrer hohen Trefflichkeit gebührende Bewunderung zu erregen. Es scheint, als lägen seine Diamanten bisweilen zu tief im Grunde seiner Kunst, um dem gemeinen Beobachter aufzufallen.

**) Its cramped dulness was listened to five nights, sagt der Verf. Es war mir unmöglich, für die beiden vieldeutigen Worte, womit die Musik des als Flügelcomponisten berühmten D. Scarlatti herabgesetzt werden soll, die passende Uebersetzung zu finden. A. d. U.

man seinen Werth gehörig erwägt, so dürfte sein Glück hauptsächlich den Geschicklichkeiten der Sänger zuzuschreiben seyn, deren verschiedenen Fähigkeiten es angepaßt worden war.

Im Jahr 1721, nachdem Radamisto einmal, Astarto viermal, und ein neues pasticcio, Arsace, aufgeführt worden waren, war die Oper Muzio (deren erster Act von Attilio, der zweite von Buononcini, und der dritte von Händel gesetzt war) zur Vorstellung fertig *). Allein ungeachtet der vereinten Anstrengungen dieser drei größten Gesangscomponisten des Jahrhunderts (vielleicht in der Welt), und des geschicktesten Sängerpersonals, das je die Engländer entzückt hatte, scheinen die Directoren doch nicht für ihren grossen Aufwand entschädigt worden zu seyn. In wenig mehr, als einem Jahre seit der Anstalt der Akademie, waren 15,000 Pf. abgetragen, und in einem öffentlichen Avertissement zur Aufforderung der Subscribenten um ihre Rückstände wurde ein Deficit angegeben, welches das Directorium zu einer andern Aufforderung nöthigte, um den Bedürfnissen des ersten Jahres zu entsprechen.

Die nächste Opernzeit begann mit Arsace, worauf Astarto und Rhadamisto folgten; und am 9ten December bot eine neue Oper Floridante, von Rolli, mit Händel's Musik, dem Publikum einige schöne,

*) Man hat ziemlich allgemein behauptet und geglaubt, die Vertheilung der Composition dieses Drama habe eine Probe ihrer verschiedenen Talente zur Absicht gehabt. Wahrscheinlicher aber geschah es, um sie eher zu Stande zu bringen, da es auch schwer zu glauben ist, daß sich Händel sonst einem solchem Wetteifer unterworfen haben würde.

zärtliche, und heroische, lebhafte Arien. Im Jahr 1722 erschien ein andres neues Drama von Rolli, Crispo, mit Buononcini's Musik. Ihre offenbare und in einigem Grade glückliche Nachahmung von Händel's Stil gab der ersten Vorstellung viel Glanz, und verschaffte ihr zwölf auf einander folgende Wiederholungen. In der Mitte der nächsten Opernzeit wurde Händel's neue Oper Ottone (im Sommer 1722 componirt, wie seine Partitur in der königlichen Sammlung beweist) auf das Theater gebracht. Sie erschien eilfmal hintereinander, und gewährte den Zuhörern mehrere anziehende und gefällige Arien. Die nächste neue Oper, Caio Marcio Coriolano, mit Attilio Ariosti's Musik, wurde am 12. Februar 1723, und im März Erminia, von Buononcini, aufgeführt. Auf die achte Vorstellung dieses angenehmen Stücks folgte Flavio, von Händel, welches nebst Ottone bis zu Ende die Opernzeit ausfüllte.

Im Januar 1724 brachte man Attilio Ariosti's neues Singspiel, Vespasiano, auf das Theater. Dies Stück bewies beträchtliches Talent und Kenntniß, und wurde günstig aufgenommen. Dann kam Händel's Giulio Cesare, ein schönes Drama, das dreizehn Mal hinter einander gegeben wurde, und lange die Kenner der höheren Composition ergötzte *). Im folgenden October wurde das lyrische Theater mit Hän-

*) Der Dichter Haym bemerkt in der Zueignungsschrift dieses Dramas, daß in England mit dem Theater am Heumarkt im J. 1705 Opern ihren Anfang nahmen, und daß er selbst an der Grundlegung dazu einigen Theil hatte; er meinte nämlich seinen dem Clayton und Andern zur Pflege dieser Unterhaltung in ihrer Kindheit geleisteten Beistand.

del's neue Oper Tamerlano eröffnet. Wenn sich die Musik davon auch nicht durch das gewöhnliche Feuer und Leben des Tonsetzers auszeichnet, so ist sie doch sehr angenehm und gefällig, und verräth deutlich den großen Meister. Nach neunmaliger Vorstellung des Giulio Cesare folgte Attilio's Artaserse, und im Januar 1725 erschien Giulio Cesare wieder *). Auf eilf Vorstellungen desselben folgte Händel's Rodelinda am 13. Februar zum ersten Male. Dieses Stück, in welchem, unter vielen reizenden Arien die stets interessante und schmelzende Melodie, Dove sei, amato bene, sich befindet, hatte eine Laufbahn von dreizehn Aufführungen. Im April erschien Att. Ariosti's neues Singspiel Dario **), und im Mai Elpida, deren Musik hauptsächlich von Leonardo Vinci seyn sollte. Der nachherige große Ruf des Componisten würde unsre Vermuthung bestätigen, daß dieß Stück großen Werth hatte, ob es gleich wenig bemerkt, und vielleicht bald vergessen wurde.

Im Jahr 1726 war am 15. Januar die erste neue Oper Elisa, ein Pasticcio, das nur sechs Vorstellungen erlebte. Ihm folgte Scipione, ein neues Werk von Händel. Viele Arien darin sind ausnehmend schön und geistreich; aber der Triumphmarsch des Scipio, der beim Aufziehen des Vorhangs sich hören läßt, ist so

*) Auf des Königs ausdrückliches Verlangen wurde Giulio Cesare vor etwa dreißig Jahren wieder aufgeweckt; aber seine Zeit war vorüber, und er machte kein Glück.

**) Dieß Singspiel war ursprünglich 1716 für das Theater St. Angelo zu Venedig geschrieben, und von dem musikalischen Geistlichen Don Antonio Vivaldi componirt.

majestätisch und in jeder Stelle so martialisch, daß er damals jeden Zuhörer ergriff und begeisterte, und noch ergreift und begeistert. Die zwei Monate hindurch ununterbrochene Aufführung dieses Stücks, gereichte dem Geschmack der Stadt zur Ehre. Der 5te Mai brachte eine andre Oper von dem so fruchtbaren, als glänzenden Genie Händel's; seinen Alessandro. Ihre ununterbrochenen prachtvollen Aufführungen erreichten das Ende der Opernzeit. Im folgenden Januar 1727 wurde, nach einer neuen Oper von Attilio Ariosti, Lucio Vero, Händel's Admeto neunzehn Mal mit immer wachsender Zahl der Zuhörer und mit wärmerem Beifall, als irgend ein andres Stück, aufgeführt. Der nächste Mai brachte dem Publikum Buononcini's Astianace, wahrscheinlich sein letztes Werk in England. Eine kleine klagende Arie, Ascolta, oh figlio, ward sehr bewundert und lange Zeit beliebt; und der allgemeine Werth des Stücks bewährte sich durch ununterbrochene neunmalige Vorstellungen, nach welchen der Nebenbuhler Händel's seinen ungleichen Wetteifer mit diesem überlegenen Meister aufgab.

Die folgende Theaterzeit begann mit Anfange des Octobers, und nach der Vorstellung des Admeto und zwei oder drei andrer Lieblingsstücke wurde Händel's Ricardo Primo, Re d'Inghilterra, mit großem verdienten Beifall eilf Mal nach einander gegeben. Im Februar drauf 1728 erschien Händel's Siroe. Die Musik dieses Dramas, des ersten von Metastasio, das je in England aufgeführt wurde, war in jeder Hinsicht der schönen Poesie würdig, zu der sie gehörte; und ungeachtet

einer mächtigen Nebenbuhlerin (der Beggar's Opera, der Bettler-Oper, welche um diese Zeit zum Vorschein kam), erwarb sie die Ehre von neunzehn auf einander folgenden, feurig applaudirten Vorstellungen. Zwei Monate nach der ersten Aufführung der Oper Siroe, lieferte ihr großer Componist seinen Tolomeo, Re d'Egitto, ein Werk, das ungeachtet seines ächten Gehalts nur sieben Mal gehört wurde, und das letzte war, welches des Schutzes und der Direction der königlichen Akademie der Musik genoß *).

Im Mai wurden die Subscribenten zusammenberufen, und sie vertagten sich bis zum 5ten Juni, um die zur Tilgung der Schulden, und zur übrigen Bezahlung des Opernpersonals ꝛc. dienlichen Maaßregeln zu überlegen, und die beste Art der Verfügung über die Garderobe, die Decorationen ꝛc. zu bestimmen, im Fall die Fortsetzung des Unternehmens unmöglich erscheinen sollte.

Ausgenommen für Bälle, Assembleen, und eine neue Art Unterhaltung, die Instrumental Opera genannt, wurde das lyrische Theater nicht eher wieder eröffnet, als im Juli 1729, und am 2ten erschien folgende öffentliche Bekanntmachung.

„Hr. Händel, der eben aus Italien **) zurückgekom-

*) In sieben Jahren der Unterhaltung dieser Anstalt waren 50,000 Pf., die ursprünglich unterzeichnete Summe, aufgewandt worden, außer dem durch Verkauf von Billets und an der Kasse erhaltenen Gelde. Aber dieß ist nicht der einzige Fall, da Dilettanten als Directoren ihre Fähigkeit bewiesen haben, Theaterunternehmungen zu Grunde zu richten.

**) Händel hatte, um Zeit zu sparen, und sich selbst von dem Werthe der zu engagirenden Operisten zu überzeugen, im vorhergehenden Herbst, seine Reise unternommen.

men ist, hat mit folgenden Personen, in der Italiänischen Oper aufzutreten, contrahirt: Signor Bernacchi, den man für den besten Sänger in Italien hält; Signora Merighi, einer Frau von sehr schöner Gestalt, einer vortrefflichen Schauspielerin und einer sehr guten Sängerin, mit einer Altstimme; Signora Strada, welche einen sehr schönen Sopran hat, einer Person von besonderm Werth; Signor Annibale Pio Fabri, einem höchst vortrefflichen Tenoristen, mit schöner Stimme; seiner Frau, welche eine männliche Rolle ausnehmend gut spielt; Signora Bertoldi, die einen sehr schönen Sopran hat, und auch eine sehr artige Actrice in männlichen und weiblichen Rollen ist; einem Bassisten aus Hamburg, da sich in Italien keiner des Engagements werth fand."

Die Oper, in welcher Händel seine neuen Sänger zuerst zeigte, war sein Lotario, aufgeführt am 2ten December. In sechzehn Tagen war die Musik abgeschrieben, einstudirt, probirt und vor das Publikum gebracht; und nach zehn Vorstellungen wich dieses Stück den hohen Ansprüchen des Giulio Cesare, welches neun Mal hinter einander zur Aufführung kam.

Partenope, eine alte Oper, neu von Händel componirt, erschien am 24sten Februar 1730. Obwohl nur sieben Mal gegeben, wurde sie doch in der nächsten Theaterzeit wieder aufgeführt, an deren Ende Ptolemeo von Händel hervorgesucht wurde. Das Jahr 1731 begann mit Partenope, in drei Vorstellungen, worauf Venceslao zum ersten Mal auf die Bühne kam. Nach viermaliger Aufführung gab man ein neues Stück von

Händel; Metastasio's Alessandro, unter dem Titel Poro, ein Stück, dessen gefällige und wahrhaft dramatische Musik ihm funfzehn auf einander folgende Vorstellungen verschaffte. Im Januar 1732 gab Händel seine von Metastasio gedichtete Oper Ezio. Der fünften und letzten Vorstellung derselben wohnte der König mit seiner Familie bei. Am 19ten Februar bewies Sosarme von neuem Händel's fruchtbares Genie. Diese Oper blieb bis zum 21sten Mai auf der Bühne, und wurde nach ihrem großen Werthe von zahlreichen Zuhörern mit Beifall aufgenommen.

Dieses Jahr, 1732, ist als dasjenige merkwürdig, in welchem Händel im Opernhause mit Esther, einem geistlichen Drama, und mit Acis and Galatea, einem dramatischen Hirtengedicht, welche beide Englisch und nach Art der Oratorien gegeben wurden, eine neue Art Unterhaltung einführte *). Der glückliche Erfolg dieser herrlichen Werke scheint ihrem Werth entsprochen zu haben. Ihre häufige Wiederholung, mit abwechselnden Opern, füllte die übrige Theaterperiode; und im Januar 1733, nach der Wiederholung des Ptolemeo, gab Händel seinen Orlando, welcher zehn Vorstellungen hatte, und im folgenden April, nebst sechs Wiederholungen, wiederkehrte. Am 17ten März wurde seine Deborah unter dem allgemeinen Titel einer Oper aufgeführt, wobei die Eintrittspreise zu einer Guinee für das Par-

*) So gemein Oratorien in Italien selbst im 17ten Jahrhundert waren, so wurden sie in England weder öffentlich, noch privatim vor dem Jahr 1720 versucht, als Händel das geistliche Drama Esther für die Kapelle des Herzogs von Chandos zu Cannons componirte.

terre und die Logen, und zu einer halben Guinee für die Gallerie, erhöht wurden, was aber keine vortheilhafte Wirkung hatte. Der hohe und niedere Adel benutzten diese Gelegenheit (der Erhöhung der Preise für Oratorien an Opernabenden), und widersetzten sich dem Heumarkt-Theater dadurch, daß sie eine Subscription für Italiänische Opern in Lincoln's-Inn-Fields eröffneten, und Porpora dahin als Director und Tonsetzer einluden. Er nahm die Einladung an, und die neue Anstalt wurde mit einem von Paolo Rolli per la nobiltà Britannica geschriebenen Drama, von Porpora's Composition, eröffnet. Einsicht, wo nicht Genie, herrschte in dem Stil der Musik, und im folgenden December gab er seine Ariadne, welche, durch Parteigeist begünstigt, ziemliche Aufnahme und mehrere Wiederholungen fand.

Das Heumarkt-Theater wurde am 30sten October mit Semiramis, von einem anonymen Componisten, eröffnet, und erhielt sich nur in vier Vorstellungen, als Händel's Ottone erschien, um bald einem neuen Stück, Fabricio, zu weichen, das eben so schnell zu Gunsten einer andern Neuigkeit, Arbace (15. Januar 1734 zuerst gegeben), Platz machte, die nach sechs Vorstellungen, durch Händel's neue Oper, Ariadne in Creta (am 26sten Januar zum ersten Mal aufgeführt), verdrängt wurde. Dieß schöne Stück hatte eine unterbrochene Laufbahn bis zum 26sten März. Im Lauf dieser Zeit wurde eine Serenade, Parnasso in Festa (worin Apoll und die Musen die Hochzeit der Thetis und des Peleus feiern) auf dem Theater am Heumarkt zur Ver-

mählung der königlichen Prinzessin mit dem Prinzen von Oranien, welche neuerlich zu dieser glücklichen Gelegenheit angekommen waren, aufgeführt *). Bei der ersten Aufführung dieses Stücks, am 13ten März, waren der König, die Königin, die königliche Familie und der Prinz von Oranien anwesend. Es wurde so günstig aufgenommen, daß man es am 16ten, 19ten und 23sten wiederholte. Nach dem vierten Abend dieser Serenade, und nach zwei Wiederholungen des Arbace, wurden Deborah, Ariadne, Sosarme, Acide e Galatea, und Pastor fido nach der Reihe gegeben. Dem letzten ging Terpsicore, eine neue dramatische Unterhaltung, vorher; und so schloß die Theaterperiode.

Händel hatte das Königstheater nun verlassen, und fing im October in Lincoln's-Inn-Fields eine neue Laufbahn an, von wo er, nachdem er da mit glücklichem Erfolg seine Ariadne und Pastor fido gegeben, sich an das neue Coventgarden-Theater begab. Hier producirte er eine neue Oper Orestes, von welcher blos bekannt ist, daß die Ouvertüre aus des großen

*) Aus dem Daily Journal sehen wir, daß in diesem Stück eine stehende Scene war, welche den Berg Parnassus nebst Apoll und den Musen mit ihren Attributen und ihrer sinnbildlichen Tracht darauf vorstellte, und daß das Ganze einen prächtigen Anblick gab. Der Referent bemerkt, daß die Musik sehr mannichfaltig ist, daß einzelne Arien, Duetten rc. mit Chören vermischt, der Unterhaltung Reichthum und Größe, einigermaßen im Stil der Oratorien geben werden; und die Nachricht schließt damit: „Man habe mit Ungeduld auf dieß Stück gewartet, an dessen Zubereitung der berühmte Händel seine höchste Kunst gewandt habe."

Meisters Feder kam, und daß das Stück drei Mal aufgeführt wurde.

Die Opernanstalt in Lincoln's - Inn - Fields brachte offenbar Händeln zurück und unterdrückte ihn. Von dem geschickten Porpora dirigirt und durch die Reize der ersten Sänger gehoben, unter denen der berühmte Farinelli war, zog sie die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt an, und durfte blos an den Heumarkt zurückkehren, welchen, wie es scheinen dürfte, Händel unkluger Weise verlassen hatte, um die Gunst des Publikums ganz an sich zu reißen. Zwei lyrische Bühnen standen nun offen, deren jede sich der ersten Componisten und Sänger rühmen konnte; und der Kampf zwischen ihnen war, ungeachtet des hohen und bleibenden Schutzes, den Porpora genoß, schwer und hart. Um die Geduld des Lesers nicht mit einer langen Erzählung dieser Opposition zu ermüden, bemerke ich nur, daß die Sachen bis 1737 so fortgingen, als der Adel, welcher Farinelli verlor, die Heumarkt - Anstalt aufgab, und Händel sein Unternehmen verließ, und nach Aachen ging, um seine Gesundheit wiederherzustellen, die durch ungünstige Vorfälle und zu große Anstrengungen gelitten hatte.

Die Oper am Heumarkt fiel nun in Heidegger's Hände; und Händel, der mit erneuter Gesundheit vom festen Lande zurückkam, jedoch weder Muth noch Lust hatte, Etwas auf eigene Gefahr zu unternehmen, engagirte sich zur Versorgung und Oberaufsicht der Vorstellungen am Heumarkt. Diesem zu Folge wurde das Opernhaus am 17ten Januar 1738 mit seinem Faramondo eröffnet, einem Stück von unendlichem Werth,

und dessen kalte Aufnahme (denn es erhielt nur sechs Vorstellungen) keinesweges dem Geschmack des Publikums zur Ehre gereichte *). Am 28sten Januar, 25sten Februar, 14ten März und 15ten April wurden vier Opern gegeben, von denen drei gänzlich neu waren. Die letzte von diesen war Händel's Serse. Entfernt, eine Vergleichung mit seinen besten Werken auszuhalten, trägt es deutliche Merkmale eines beunruhigten und niedergeschlagenen Geistes, und läßt uns kaum es befremden, daß es nur fünf Vorstellungen erhielt; besonders wenn wir bedenken, daß dieß eine unglückliche Zeit für das Opernhaus war, wo nichts wirklich Glück gemacht hatte, außer ein Benefizconcert, das ausdrücklich zur Aufhülfe von Händel's zerrütteten Vermögensumständen gehalten wurde.

Heidegger, sowohl besorgt, die Oper aufrecht zu erhalten, als sich selbst ein besseres Glück zu verschaffen, machte vor dem Schluß des Opernhauses Folgendes bekannt: „Opernhaus, 24sten Mai. Alle Personen, welche 20 Guineen, für eine in der nächsten Saison unter meiner Direction aufzuführende Italiänische Oper unterzeichnet haben oder unterzeichnen wollen, werden gebeten, zehn Guineen an Hrn. Drummond, den Banquier, zu schicken, welcher ihnen eine Quittung, und, wenn die Oper nicht zu Stande käme, das Geld zurückgeben wird. J. J. Heidegger.“

*) Das geringe Glück dieses Stücks ist um so befremdlicher, da die minder bedeutenden Producte Pescetti's und Veracini's vergleichungsweise mit Wärme aufgenommen wurden.

Aus einer andern Bekanntmachung vom 21. Juni erfahren wir, daß, da die vorgeschlagene Subscription nicht hinreichte, das Unternehmen für die nächste Theaterzeit aufgegeben, das eingegangene Geld zurückgezahlt wurde. Da nun Heidegger das Opernhaus nicht öffnete, miethete es Händel von ihm zur Aufführung seiner Oratorien, und gab da seinen Saul, il trionfo del tempo e della verità, und Israel in Egypt, während Pescetti die Erneuerung des musikalischen Dramas im Covent-Garden versuchte, wo er eine neue Serenade, und eine Pastoraloper, Angelica e Medoro, nebst einem neuen Intermezzo, l'asilo d'amore, aufführte. Diese Aufführungen schlossen zu Fasten 1738, und hatten nirgends andre Vorstellungen zur Nachfolge, bis zum nächsten December, als Diano ed Endimione, eine Italiänische Serenade, mit Pescetti's Musik, und einige andre Stücke in dem Kleinen Theater am Heumarkt gegeben wurden. Im Mai 1739 war Händel wieder am Königstheater in Thätigkeit, wo er eine dramatische Composition, Jupiter in Argos, mit Chören und Orgelconcerten untermischt, aufführte.

Im Jahr 1740 sah man die Italiänische Oper, vergleichungsweise in niederm Zustande, ihre schwachen Reize entfalten. Sie machte in dem Kleinen Theater am Heumarkt in ihrer Beschränkung nur eine unscheinbare Figur, und lieferte blos zwei oder drei verschiedene Stücke *). Im November des folgenden Winters führte Händel, nach Art eines Oratoriums, in Lincoln's-

*) Händel beschränkte sich diesen Winter auf Oratorien, wofür er das Theater in Lincoln's-Innfields miethete.

Innfields seine Serenade, Parnasso in festa, auf, worauf bald seine neue Operette Imeneo folgte. Nicht entmuthigt durch das Fehlschlagen dieses letztern Stücks, brachte er im Januar 1741 ein andres neues Drama, Deidamia, das letzte der Art, das er schrieb, auf die Bühne. Es erhielt nur drei Vorstellungen, und bestimmte den Componisten, zu den Oratorien zurückzukehren, einem Felde, das, wenigstens in England, der Offenbarung seiner großen und würdigen Talente vorbehalten und geweiht war.

Im folgenden October nahm das Königstheater seine Unterhaltungen wieder vor, und machte dem Publikum die Talente eines neuen Tonsetzers, Galuppi, in seinem Pasticcio, Alessandro in Persia, bekannt, einem Stück, dessen Schönheit und Mannichfaltigkeit ihm zwölf zahlreich und mit großem Beifall besuchte Vorstellungen erwarben. Die erste Probe von Galuppi's Talenten, als eines Tonsetzers, war seine Oper Penelope, gedichtet von Rolli, deren gewiß frei gewandte und fantasiereiche Arien doch zu leicht und dünn gearbeitet waren, um die an Händel's solide Productionen gewöhnten Ohren zu befriedigen.

Im folgenden März 1742 erschien eine andre neue Oper, Scipione in Cartagine, welche nach neun Vorstellungen mit ihren unleugbaren Verdiensten Metastasio's Oper: Meraspe o l'Olimpiade, weichen mußte. Die hauptsächlich aus Pergolese's Composition gewählte Musik dieses Stücks war sehr einnehmend und erwarb ihm eine lange Laufbahn. Am 2ten November dieses Jahres eröffnete sich die lyrische Bühne wieder mit einer

neuen Oper, Glanguir, von Hasse, welche, wiewohl sie mehrere wirklich schöne Gesänge enthielt, nur dreimal gehört wurde. Hierauf folgten fünf Vorstellungen von Alessandro in Persia, nebst einem Pasticcio Mandane (ein andrer Name für Metastasio's Artaserse).

Das Jahr 1743 begann mit einer neuen Oper Galuppi's, Enrico, welche einige gefällige und elegante Melodieen hatte *). Dieß Stück scheint bis zu Ende des nächsten Monats im Gange gewesen zu seyn, als Porpora's Temistocle mit Beifall aufgeführt wurde. Im Herbst dieses Jahrs wurde die Stelle Galuppi's, der nach Italien zurückgekehrt war, von Lampugnani, einem neuen Componisten, besetzt. Seine erste Oper, Roxana, kam am 15ten auf die Bühne, und erhielt sich da bis zu Ende des Jahres; und im folgenden Januar 1744 brachte derselbe Meister eine zweite neue Oper, Alfonso, auf das Theater. Diese beiden Stücke zeigten eine anmuthige Munterkeit der Einbildungskraft, vermischt mit einer zierlichen Zartheit des Stils, die zu ihrer Zeit besonders neu waren, und die Zuhörer überzeugten, daß es bei Lampugnani nur an Größe und Reichthum der Harmonie fehle. Auf die achte Vorstellung Alfonso's folgte die Roselinda, Veracini's, welcher damals zugleich das Opernorchester anführte. Die wilde, steife (awkward) und ungefällige Musik (wie man ihre Beschaffenheit schildert) brachte dieß

*) Man ist es Galuppi's Genie schuldig, zu sagen, daß viele Verfeinerungen in der modernen Arie sowohl, als Effecte in der dramatischen Musik, in der Lebhaftigkeit und Blüthe seiner schöpferischen Einbildungskraft ihren Ursprung haben.

Drama durch zwölf Vorstellungen. Bald darauf wurde Alceste, eine neue Oper aus Lampugnani's Feder, gegeben, deren Musik zierlich, empfindungsvoll und dramatisch war. Mit zehnmaliger Aufführung derselben schloß die Opernzeit, und nachher wurden im Königstheater bis 1746 keine Singspiele gegeben *).

1745. Es war das, durch die Rebellion erregte, Volksvorurtheil gegen die Sänger (welche, so weit sie Fremde waren, hauptsächlich aus Katholiken bestanden), wodurch das Opernhaus in diesem Jahr geschlossen blieb. Aber am 7ten Januar 1746 wurde ein neues Drama, la caduta de' Giganti, von Gluck's Composition, vor dem Herzog von Cumberland aufgeführt, dem zu Ehren das Ganze geschrieben und componirt war. Das von Natur große Genie des jugendlichen Gluck war noch unreif und ungeregelt, und das Stück hatte nur fünf Vorstellungen. Am 28sten Januar wurde ein Pasticcio, doch hauptsächlich von Burnello (Galuppi), il trionfo della continenza, producirt und zehn Mal gegeben. Am 4ten März folgte Artamene von Gluck, und am 15ten Mai Antigono, von Galuppi. Nach drei Stücken kam nichts Merkwürdiges vor, bis zur Erscheinung des Mitridate, von einem neuen Tonsetzer, Terradellas, am 2ten December; und dieses Stück, dessen meisten Gesänge angenehm, und manche höchst

*) Im November 1744 miethete Händel das Opernhaus, da er es unbesetzt fand, zur Aufführung von Oratorien, welche er am 3ten November anfing, und, zur Schande der Nation, mit großem Verlust, bis zum 28sten April fortsetzte.

anmuthig und interessant waren, ergötzte zehn Nächte das Publikum *).

Im Januar 1747 wurde Faetonte (Phaeton), eine neue Oper von Paradies**), der eben damals in England angekommen war, aufgeführt. Sie zeichnete sich nicht in so hohem Grade aus, um das Talent erwarten zu lassen, das nachher in seinen vortrefflichen Klavier- und Flügelcompositionen glänzte, und sie erhielt sich mit Mühe in neun Vorstellungen. Der März brachte eine neue Oper von Terradella's, Bellerofonte ***). Dieß Stück, dessen Musik im Ganzen gut war, wurde zehn Mal gespielt, und füllte nebst vier Aufführungen des Mitridate die vierte Subscription und die Opernzeit aus, wobei aber die Unternehmer verloren †). Im folgenden November eröffnete ein Pasticcio, hauptsächlich von Händel, Lucio Vero, die Bühne, und erfüllte sie bis zu Weihnachten ††). Diese Opernperiode war

*) Der Graf von Middlesex, der privilegirter und einziger Director bei der Oper war, hatte zu Anfang der stagione sich mit einer Anzahl Edelleute vereinigt, welche vier allgemeine Subscriptionen eröffneten, die erste im November blos für sechs Nächte; die zweite im December, für zehn; die dritte im Januar, für siebzehn; und die vierte im März, für vierzehn.

**) Einem Neapolitaner, und Porpora's Schüler. Man hat Klaviersonaten D. I (Amsterdam 1770) von ihm. A. d. U.

***) Die glückliche Anwendung des crescendo und diminuendo scheint zuerst in dieser Oper benutzt worden zu seyn.

†) Ob das geringe Glück dem Mangel des Geschmacks des Publikums, oder der unbefriedigenden Direction zuzuschreiben war, blieb unentschieden.

††) Während der Periode des Lucio Vero spielten einige unangestellte, unzufriedene Sänger auf dem Kleinen Theater eine Oper, l'ingratitudine punita, die aber nur zweimal zur Aufführung kam.

jedoch, wie die letzte, schwierig und ohne Aufmuntrung; und der Director, Lord Middlesex, erfuhr wieder einen beträchtlichen Verlust. Am 4ten Mai wurde, nachdem man mit Galuppi's Enrico, Lampugnani's Roxana, und Hasse's Didone und Semiramide vergebliche Versuche gemacht hatte, das Haus geschlossen. Im Frühling 1749 wurden la finta Frascatana, ferner il Giramondo, und la pace in Europa auf die Bühne gebracht, ohne sich jedoch besonders auszuzeichnen. Zu Ende Januars 1750 wurde eine Burletta (Farse), Madama Ciana, sechs Jahre zuvor von Latilla *) componirt, zweimal gegeben, worauf auch zweimal die Vorstellung von Don Calascione folgte. Nun erschien eine neue ernsthafte Oper, Adriano in Siria, von Ciampi, sechsmal; aber il trionfo di Camillo, von demselben Tonsetzer, nur zweimal auf der Bühne. Der Frühling dieses Jahrs war merkwürdig durch die Flucht des Dr. Croza, des neuen Operndirectors, dessen plötzliches Verschwinden auf einmal den vernachlässigten Zustand des lyrischen Drama's verrieth, und die Sachen in der verwahrlosten Beschaffenheit fortdauern ließ, worin sie seit den letzten vier Jahren meistens gewesen; und was die Musik der Oper anging, so ergab sich ein trauriger Beweis von Mangel an Gemeingeist und öffentlichem Geschmack.

*) Es ist der Bemerkung nicht unwerth, daß, la buona figliuola ausgenommen, alle die um diese aus ihrem Geburtslande (wo sie im Sonnenschein der öffentlichen Kunst blüheten) eingeführten komischen Opern sogleich in unserm kälteren Himmelsstriche verwelkten.

Siebzehntes Kapitel.

Zustand der Italiänischen Oper in England nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Kein Leser wird den Ursprung der Englisch-Italiänischen Oper, und die Art, wie, in Hinsicht der Sprache, ihre gemischte Einrichtung anfangs behandelt und ausgehalten wurde, überlegen, und sich verwundern, daß der Unsinn, aus welchem die Worte dieser Gattung von Unterhaltung nur zu gewöhnlich bestehen, so lange und so gern geduldet worden ist. Wir haben gesehen, daß eine beträchtliche Zeit hindurch Engländer und Italiäner in demselben Stücke vermischt waren, und daß das lyrische Drama nur sehr langsam eine vernünftige oder zusammenhängende Form annahm. Selbst seit ihrer Erscheinung in der herrschenden Sprache des Landes, wo die Oper ihre Geburt hatte, sind doch ihre Fabel, ihre Begebenheiten, ihre Handlung und Durchführung, ihre Gedanken und ihre Poesie fast der stete Gegenstand der Brittischen Satire und des Brittischen Spottes gewesen. Aber gewiß hätten unsre Kritiker, ehe sie ihre tadelsüchtige Laune an dem Muster und den Materialien, dem Plan und der Ausführung, des Italiänischen Dramas ausließen, einen Blick auf den Zustand werfen sollen, in welchem sie seit einer geraumen Zeit sie aufzunehmen sich gefallen ließen, und durch Theilnahme an ihrem verbesserten Zustande eine indirecte Verdammung des Geschmacks vermieden haben, welcher an dem so viel gröbern Umrisse und so viel weniger zusammenhangenden Detail einer Darstellung Vergnügen

fand, die unter den mannichfachen Schwierigkeiten der Vereinigung des künstlichen mit dem natürlichen Ausdruck, der Verbindung des Wohlklangs des lyrischen Verses mit der Kraft der leidenschaftlichen Declamation, des gefälligen Eindrucks auf den äußeren Sinn mit der Erweckung der Gefühle der Seele, und mit der Beschäftigung und Befriedigung des Verstandes, — zu kämpfen hatte *).

Zur Rechtfertigung dieser Bemerkung wollen wir bedenken, daß die Opern Arsinoe, Camilla, Thomyris und Love's Triumph, aus Englischen, Italiänischer Musik angepaßten Worten bestanden, einer Musik, die ursprünglich zu Italiänischer Poesie gehörte, von der die Englische nicht einmal eine Uebersetzung zu seyn Anspruch machte; und daß diese folglich nicht auf eine Uebereinstimmung des Sinnes mit dem Tone hinstrebte. Wir wollen ferner bedenken, daß in dieser Anpassung an keine Zusammenstimmung weiter gedacht wurde, als an die des Tactes und Rhythmus zwischen den Worten und der Musik; und daß Gedanken (sentiments) mehr vermieden, als gesucht wurden; und daß, für so sinnlos als das Italiänische Drama bisher erklärt worden, solche Knittelverse (doggrel), wie die folgenden, günstig aufgenommen wurden:

*) Der Verf., der sich hier etwas schwer und dunkel ausdrückt, will vermuthlich sagen: bei der Schwierigkeit, die Aufgabe einer so zusammengesetzten Unterhaltung, als die Oper ist, befriedigend zu lösen, hätte man mit den noch unvollkommenen Versuchen mehr Nachsicht haben sollen. A. d. U.

So sweet an air, so high a mien,
Was never seen.

Arsinoe.

For thy ferry-boat, Charon, I thank thee,
But thrust me not out; for I come in a hurry.

Ebendaselbst.

Since you from death thus save me,
I'll live for you alone;
The life you freely gave me,
That life is not my own.

Camilla.

Charming fair,
For thee I languish,
But bless the hand that gave the blow;
With equal anguish,
Each swain despairs,
And when she appears,
Streams forget to flow.

Camilla.

My delight, my dear, my princess,
With desire I lose my senses;
I before you feel with fury,
My blood hurry
Through every vein;
At my heart
I feel a smart;
Dying thus, who can complain?
I had vow'd to play the rover,
Fool with love, or give it over;
But who can, though grave and wise,
'Scape those dimples, lips and eyes?
Then to bless you,
I'll caress you,

Press you,
Kiss you,
Till, like me, you cry 'tis vain;
O, my dear, to frown and feign,
Dying thus, who can complain?

Thomyris.

No more trial,
Nor denial,
Be more kind,
And tell your mind;
So tost,
So crost,
I'm sad,
I'm mad;
No more then hide your good nature,
Thou dear creature;
Balk no longer,
Love nor hunger;
Both grow stronger,
When they 're younger;
But pall,
And fall,
At last,
If long we fast.

Love's Triumph.

Ex unis disce omnes.

Diese Proben unsrer Ansprüche, die Italiänischen libretti (Operntextbücher) zu kritisiren, sind hinreichend. Wenn Englische Meister nicht mit dem Genie eines Blow, eines Purcell, oder eines Arne, beglückt sind, und solche Poesie, wie diese, in Musik setzen, so kann man schwerlich erwarten, daß sie von ihr die Begeisterung der Muse empfangen sollen; und damals, wie

jetzt, war im Ganzen oder Allgemeinen die Brittische Composition eben so weit unter dem Maaßstabe wahrer Vortrefflichkeit, als der größere Theil unserer dramatischen Verse. Aber solche Verse waren, wie es scheint, gut genug, um Glück zu machen, und ihr Glück hinlänglicher Anreiz selbst für unsre geschicktesten Tonsetzer.

Allein wir kehren zurück zum Fortgange der Italiänischen Oper in England. Im Jahr 1754 eröffnete eine Gesellschaft Sänger, die nicht in sehr hoher Gunst bei dem Publikum stand, das Italiänische Theater mit Pasticcios. Ihr Unternehmen bestand die Opernzeit hindurch; und im folgenden Herbst verbreitete die Ankunft der Sängerin Mingotti darüber einen verhältnißmäßigen Glanz *). Der Director Vaneschi brachte im November die von Hasse und Lampugnani componirte Oper Ipermestra auf die Bühne, wo sie eilfmal gehört wurde. Im folgenden Januar wurde eine neue Oper Siroe gegeben. Ihre leichte, muntre und gefällige Musik von Lampugnani erhielt sie neun Nächte auf dem Theater. Dann folgte Galuppi's Riccimero, ein Stück von beträchtlicher Güte, welches verdientermaßen die übrige Opernzeit ausfüllte. Im nächsten November führte fast die nämliche Gesellschaft Jomelli's Andromaca auf. Großentheils

*) Das Publikum ist im Ganzen so viel freigebiger mit Gehör, als mit Gefühl ausgestattet, und so viel besser fähig, über die mechanischen Kräfte und Fähigkeiten der Sänger und Virtuosen, als über die intellectuelle Vortrefflichkeit, welche gute Composition erzeugt, zu urtheilen, daß es sehr unedel seyn würde, die ungünstige Aufnahme oder das geringe Glück musikalischer Producte überhaupt ihrem Mangel an innerm Gehalte zuzuschreiben.

bewies dieß Stück die beste Manier seines originellen und meisterhaften Componisten, und verdunkelte fast alle gleichzeitige Producte. Das einzige Merkwürdige während der übrigen Opernzeit war die Vorstellung von Metastasio's vortrefflichem Drama Demofoonte, von einem Ungenannten in Musik gesetzt, und mehr durch Entwendungen aus Händel und andern großen Meistern, als durch originelle Züge ausgezeichnet *).

Das Opernwesen fiel nun in seine vorige Schwäche zurück, die nicht wenig durch die Mishälligkeiten zwischen dem Director und seinem ersten Sänger vermehrt wurde. Es fuhr fort, zu verfallen, und brachte Vaneschi in Bankerott; und seine Flucht überließ die oberste Leitung den vereinigten Talenten des Orchesterdirectors Giardini und der Sängerin Mingotti. Die Bemühungen dieser neuen Directoren gaben dem lyrischen Drama eine verbesserte Gestalt; und obgleich schon für die ausländischen Theater componirte Musik (nach Giardini's Einsicht gewählt, und nach seinem Geschmack eingerichtet und erweitert) die Stelle origineller Composition vertrat, so schien doch glücklicher Erfolg eine Zeit lang ihr Unternehmen zu rechtfertigen. Die Vortheile jedoch, bei allem glänzenden Anschein, ermunterten sie nicht lange, das lyrische Scepter zu behalten, und sie zogen sich ins Privatleben zurück, indem sie der Sängerin Mattei

*) Dennoch lieferte der Beifall dieses Stückes, welches zwanzig Vorstellungen durchlief, einen andern Beweis von der Laune des Publikums im Punkte der Musik.

und ihrem Manne Trombetta das Vorrecht, sich selbst zu Grunde zu richten, überließen *).

Nunmehr wurde der Beistand Giacchino Cocchi's aus Neapel herbeigerufen, und ein von ihm arrangirtes und dirigirtes Pasticcio eröffnete die Opernzeit mit Anfange Novembers 1757. Nach vierzehnmaliger Aufführung dieses Stücks folgte eine neue, ganz von Cocchi gesetzte Oper, Zenobia, worin jedoch nur wenige Arien, das Wesentliche der Melodie anlangend, das Mittelmäßige übertrafen. Um die Leser nicht mit einförmigen Bemerkungen über die beschränkten und wenig verschiedenen Producte dieses Componisten zu ermüden, der, bis zur Wiedererscheinung des geschmackvollen Galuppi, die Opernbühne einnahm und sich derselben fast ganz bemächtigte, gehe ich sogleich zu dem höchst angenehmen Stück, il mondo della luna, fort. Die Musik dieser burletta, die Galuppi's Genie, Geschmack und Begeisterung so viel Ehre machte, zog während eines großen Theils der Opernzeit sehr zahlreiche Versammlungen herbei, und erwarb den lautesten Beifall.

Im Januar 1761 brachte derselbe Meister seinen Filosofo della campagna, eine komische Oper, auf die Bühne; ihr musikalischer Werth übertraf den von jeder

*) Giardini's Nachfolger, als Anführer des Orchesters, war der bekannte Pinto, ein bewundernswürdiger Violinist, sogar schon als Knabe. Lange vor dem Mannsalter stand er an der Spitze der größten Orchester. Er hatte eine mächtige Hand und einen schnellen Blick, und spielte die schwersten Sachen, die ihm vorgelegt werden konnten, vom Blatte. Er heirathete zweimal; seine erste Frau war Sybilla, eine Teutsche Sängerin; seine zweite die berühmte Miß Brent.

andern bis zur Erscheinung der Buona figliuola gespielten Burletta; und sie machte das verdiente Glück. Im nächsten Monat folgte Tito Manlio, erhielt sich aber nur in drei oder vier Vorstellungen. Zunächst kam Didone abbandonata, ein ernsthaftes Stück von Galuppi und Perez, dessen vorzüglicher, wiewohl ungleicher Werth es durch die ganze Opernzeit (an Sonnabenden) auf dem Theater erhielt. An Dinstagen wurde die Aufführung von il mondo della luna und il filosofo della campagna durch la pescatrice abgelöst, ein komisches Stück, dessen lebhafte und geschmackvolle Arien Galuppi den Ruf brachten, es componirt zu haben; denn der Tonsetzer war nicht wirklich bekannt. Im folgenden Herbst gab die königliche Vermählung und Krönung dem Drama, la speranza della terra, die Entstehung. Es war nur von beschränktem Werth. Die komische Operngesellschaft begann mit il filosofo della campagna auf Befehl. Das Haus war gedrängt voll, um das neue Königspaar zu bewillkommen und zu beklatschen. Im November erschien eine neue Burletta, il mercato di Malmantile, von Galuppi und Fischietti. Das Stück fand das verdiente Glück; und die übrige Opernzeit (der Frühling 1762) ward mit Tolomeo, einem Pasticcio, la disfatta di Dario, und Attilio Regolo, besetzt; das erste war hauptsächlich von Galuppi, das andre von verschiedenen Tonsetzern, und das dritte (worin einige Proben von wahrhaft schöner Composition sich befinden) von dem reizenden Jamelli. Die komischen Opern dieses Frühlings waren Ciampi's Bertoldo, und Cocchi's le nozze di Dorina,

und la famiglia in Sumpilia *). Die Ansprüche dieser Stücke waren gering, und ihr Beifall stand mit ihrem Werth in Verhältniß.

Obgleich die Sängerin Mattei sich am Schlusse dieser Opernzeit von der Bühne zurückzog, so behielt sie doch die Verwaltung derselben noch ein Jahr, und eröffnete im folgenden November ihr Theater mit der komischen Oper, il tutore e la pupilla, einem Pasticcio. Dieses und eine ernsthafte Oper, Astarto, rè di Tiro, auch ein Pasticcio, füllten die Bühne bis zum Januar 1763, als ein neues komisches Pasticcio, la Cascina, sie einnahm, worauf im Februar ein andres komisches Stück, la calamità de cuori, folgte, und wegen der Neuheit und Schönheit seiner meisten Arien bewundert wurde.

Johann Christian Bach **), dessen dramatische Producte in Italien so viel Glanz auf seinen Namen zurückgeworfen, und die Ehre seiner Familie vermehrt hatten, war nun in England, und wurde von der Signora Mattei eingeladen, mit seiner Phantasie, seinem Geschmack und seiner Einsicht die Stelle einzunehmen, die von Cocchi bisher nicht vortheilhaft besetzt ge-

*) In dieser Oper war Felton's [eines glücklichen Nachahmers von Händel's Manier in Flügelconcerten. D. Ueb.] Fundamentalmelodie (ground) angebracht; war aber zu bekannt, und zu oft bewundert, um noch denen zu gefallen, deren steter Denkspruch ist: Keine Neuheit, keine Schönheit.

**) Ein Sohn des großen Joh. Sebast. Bach zu Leipzig. D. U.

messen war *). Die erste Oper Bach's war Orione, o sia Diana vendicata, deren erster und zweiter Vorstellung der junge König und die Königin beiwohnten. Die Schönheit der Melodieen dieses Stücks wetteifert mit dem Reichthum der Accompagnements und der allgemeinen Harmonie **), und vom 19ten Februar 1763 bis zum 7ten Mai hatte man keine andre ernsthafte Oper nöthig. An dem letztern Tage jedoch wurde ein zweites ernsthaftes Drama, Zanaida, auch von Bach, aufgeführt, und diente dazu, die Opernperiode auf eine beifällige Weise zu beschließen.

Da Signora Mattei England im vorhergehenden Juni verlassen hatte, verbanden sich Giardini und die Mingotti wieder zur Direction, und brachten im Winter 1763 bis 64. Cleonice, ein Pasticcio, auf die Bühne, wozu die Arien vornehmlich aus Galuppi's und Giardini's Compositionen gewählt waren; ferner Siroe, auch Pasticcio, hauptsächlich von Giardini; Enea e Lavinia, eine Oper, ganz von ihm; und Leucippe e Zenocrita, eine Pasticcio, das durch zwei oder drei Arien von dem genialen und anmuthigen Vento verschönert war. Obgleich diese Stücke im Ganzen nicht

*) Dieser musikalische Compositeur, oder vielmehr Compilator, kam aus Italien, wohl ausgestattet mit den Ideen Andrer. Wenn die Passagen, mit denen er beladen kam, ausgeladen waren, so zeigte sich auf einmal die natürliche Armuth des Grundes, auf dem sie eingeführt wurden. Wenn jedoch seine Talente nicht zum componiren geschickt machten, so war er doch ein fleißiger Lehrer, und er erwarb durch Unterricht im Gesange eine ansehnliche Summe.

**) In dieser Oper wurden zuerst Clarinetten im Londoner Opernorchester gebraucht.

unvortheilhaft aufgenommen wurden, so hatte doch die Opernanstalt in dieser Periode so wenig günstige Aussichten, daß mit ihrem Schlusse die gemeinschaftliche Verwaltung Giardini's und der Mingotti aufhörte. Der schöne Sopran des Signor Manzuoli und der vorzügliche Gesang der Signora Scotti wirkten vortheilhafter für die nächste Opernzeit, als die vereinigten Talente selbst solcher Tonsetzer, wie Galuppi, Giardini und Vento, zu leisten vermocht hatten. Damit diese Sänger sich in den günstigsten Verhältnissen zeigen möchten, wandte man sich an das edle Genie des Dr. Arne, und er setzte für sie Metastasio's Olimpiade. Aber seine Musik trug zu stark das Gepräge der Natur, und natürlicher Gefühle, um den künstlichen Geschmack eines Opernauditoriums zu gewinnen, und das Stück wurde nur zweimal gegeben *).

Nach der Aufführung eines Pasticcio, Berenice, worin die verbundenen Compositionen von Hasse und Galuppi, Ferradini und Bach, Vento, Rezel und Abel, für das Theater keine großen Vortheile bewirkten, wurde die neu von Bach gesetzte Oper, Adriano in Siria, auf die Bühne gebracht. Viele Gesänge in diesem Stück wurden so häufig in öffentlichen und Privat-Concerten und mit solchem Beifall und Entzücken gesungen, daß man glauben konnte, die Teutschen Tonkünstler würden beinahe den Italiänern eben so ge-

*) Etwas mochte vielleicht auch Italiänischer Eifersucht und List sowohl, als Englischem Vorurtheil zu Schulden kommen. Was! Ein Englischer Componist erkühnt sich, das Italiänische Drama zu entweihen! Unerträglich!

gefährlich, als die Engländer, und ihrer Anfeindung eben so werth geachtet werden. Auf Adriano folgte Demofoonte, eine neue Oper von Vento, mit Beifall für die leichten und gefälligen, wo nicht neuen und kunstreichen Melodieen derselben. Diese Oper, il rè pastore, hauptsächlich von Giardini (zu Manzoli's Benefiz), und Solimano, ein Pasticcio, wären alle Stücke, welche in dieser Opernzeit, 1764 bis 65, auf Bach's Werke folgten.

Im folgenden Winter ging die Verwaltung des Opernhauses von Giardini und der Mingotti auf die Herren Gordon, Vincent und Crawford über. Die erste unter den neuen Unternehmern aufgeführte Oper war Eumene, ein Pasticcio, dessen Aufnahme den Hoffnungen nicht sehr schmeichelte. Auch die nächste fand nicht viel mehr Gunst; und wirklich konnte, außer dem dritten, Sofonisba, von dem ungelehrten, aber gefälligen und angenehmen Vento componirt, keines sich einer glänzenden, oder selbst erträglichen Laufbahn rühmen*). Jedoch, ohne an künftigem Glück zu verzweifeln, nahm die neue Direction für die nächste Theaterzeit (1766 bis 67) eine neue Einrichtung an. Im Sommer wurden zwei ausgezeichnete Sängergesellschaften engagirt, eine ernsthafte für die Sonnabende, und eine komische für die Dinstage. Das dritte in dieser Periode gespielte Stück wurde von der letztern Truppe gegeben, und war Piccini's la buona figliuola. Die Vortrefflichkeit desselben, als Dramas und als Vehikels schöner Musik, hatte den

*) Eine der Opern dieser Jahrszeit, die nicht alle verdiente Begünstigung fand, war Pelopida, von dem verstorbenen talentvollen Barthelemon.

Opernunternehmer zu Rom vom Untergange gerettet, und versprach nun, die zerrütteten Finanzen der Londoner Directoren wiederherzustellen. Weil la buona figliuola Wunder für ihre Kasse gethan hatte, so erwartete man ähnliche, wo nicht größere von seiner Fortsetzung la buona figliuola maritata; allein die zufällige Zerstreuung ihres vorigen Gewinns belehrte sie zu spät von ihrem Irrthum. Die Theaterzeit 1767 bis 68 begann mit Piccini's la schiava glücklich. Diese sehr gefällige Oper füllte vierzehn Mal das Haus. Im December wurde das ernsthafte Pasticcio Siface ohne besondern Vortheil gegeben: und im Januar (1769) kamen zwei neue Meister, Guglielmi und Alessandri an, von denen der erste Ifigenia in Aulide, und der zweite la moglie fedele und il rè alla caccia für die Bühne lieferte. Doch machten diese Stücke kein ausgezeichnetes Glück, wiewohl die Componisten nachher bedeutenden Ruf und Beifall erworben haben *).

Das lyrische Theater schloß sich zu Ende des Juni, wurde aber zwei Monate drauf, mit Hoffnung auf Gewinn, und dem damals anwesenden Könige von Dänemark zu Ehren, wiedre eröffnet. Nach sechs Vorstellungen schloß man das Haus bis zum November, als eine neue Gesellschaft mit Gli Amanti ridicoli von Galuppi begann. Der vornehmste ernsthafte Sänger in dieser

*) Die vereinigte Wirksamkeit dieser Meister wurde durch Fischietti's Talente verstärkt, eines angenehmen Tonsetzers, der die komische Oper, il mercato di Malmantile schrieb; wie auch durch die Vorzüge Pugnani's (des damaligen Anführers vom Orchester), der in seiner Composition von Nanetta e Lubino sich mit Glück hervorthat.

Periode, Guadagni, war abwesend; daher wurde in derselben keine ernsthafte Oper gegeben; aber der Mangel wurde durch die genialen und seelenvollen Producte Galuppi's, Piccini's und Guglielmi's ziemlich wohl ersetzt. Von dieser Zeit an bis 1772 ereignete sich nichts Merkwürdiges im Opernfache außer dem Abgange und der Ankunft gewisser Sänger. Allein im Sommer dieses Jahrs kam der reizende Tonsetzer Sacchini nach England. Indeß seine Talente, die auf dem festen Lande so hoch bewundert wurden, zeigten sich erst im folgenden Januar dem Englischen Publikum. In diesem Monat erschien sein Cid, und im Mai sein Tamerlano mit allgemeinem Beifall. Geschmack, Zierlichkeit und Anmuth, mit einer gründlichen Kenntniß der mancherlei Eigenschaften eines wohl benutzten Orchesters, und tiefe Einsicht in die Kunst des Theatereffects, offenbarten sich in seinen Compositionen, und erregten uneingeschränkte Bewunderung *).

Im folgenden November fing die Opernzeit, 1773 bis 74, mit Lucio Vero von Sacchini an, und der folgende Frühling erfreute das Publikum mit seinen trefflichen neuen Opern, Nitteti und Perseo. Die nächste Theaterzeit begann mit Alessandro nell' Indie, von Corri, einem jungen Tonsetzer von einigem Verdienst, neu componirt. Im Jahr 1776 wurde Tomaso

*) Die Bewunderer der außerordentlichen Virtuosität der Madam Sirmen auf der Violine (und zu diesen gehörten alle, die sie hörten) waren betroffen, sie von der ersten Künstlerin auf ihrem Instrumente zur Stelle einer zweiten Sängerin in dem Cid und in der Sofonisba dieses Componisten herabgesetzt zu sehen.

Traetta, ein neuer Neapolitanischer Componist, angestellt; aber, ungeachtet seines hohen und wohlverdienten Rufes, stand er gegen Sacchini zurück, der schon im Besitz der öffentlichen Gunst war. Seine zwei vortrefflichen Opern, Germondo (eine ernsthafte), und la serva rivale (eine komische), wurden jedoch mit vielem Vergnügen gehört; und bewiesen, mit wie viel Recht seine Musik auf den meisten auswärtigen Theatern bewundert worden war *). Seit dieser Zeit, bis zu Anfossi's Ankunft im Jahr 1782, vermehrte kein ausgezeichneter Tonsetzer des Auslandes den Glanz der Italiänischen Oper in England. Und diesen genialen, geschmackvollen und gebildeten Künstler traf der doppelte Nachtheil, seinen Weg zur Gunst des Publikums durch Sacchini, dessen Genie sich derselben schon bemächtigt hatte, verstopft, und das lyrische Theater im Verfall zu finden. Wirklich stürzte nicht lange nachher die ganze Maschine, durch Prozesse, innere Zwietracht und Mangel an Einnahme erschüttert, in sich zusammen **).

Endlich wurde eine neue Verwaltung gebildet, an deren Spitze als thätiger Director der wachsame Gallini stand. Das erste Stück, das er gab, war Didone abbandonata, ein ernsthaftes Pasticcio, welches durch die gelegene Ankunft Rubinelli's viel Glück machte. Dieß war im Frühlinge 1786, und bald nachher, am 25sten Mai, wurde Armida aufgeführt, worin die großen

*) Traetta starb 1779.

**) Nach dieser Zeit, nämlich 1785, kam Kapellmeister Reichardt nach London, wo er am Hofe und an öffentlichen Orten große Werke seiner Composition, und besonders seine Italiänische Passionsmusik mit Beifall aufführte. A. d. U.

Talente Rubinelli's und der Mara in Verbindung kamen. Die abwechselnde Aufführung dieses Stücks und der Virginia, mit gelegentlicher Zwischenkunft einer komischen Oper, füllten diese übrige Theaterperiode aus. Die nächste begann erst mit dem 23sten December, da eine neue Oper, Alceste, von Gresnick, einem Teutschen Meister aus der Italiänischen Schule, in Musik gesetzt, aufgeführt wurde. Dieß Stück erhielt, entweder durch Gleichgültigkeit des Publikums, oder wegen der Indisposition der Mad. Mara, oder aus beiden Gründen, nur drei Vorstellungen. Im Jenner 1787 wurde die ursprünglich von Cimarosa gesetzte, aber nun mit einigen Arien von Cherubini ausgeschmückte, komische Oper, Giannina e Bernardoni, auf die Bühne gebracht; hatte aber, ungeachtet der Mannichfaltigkeit und Vorzüglichkeit der Musik, nur ein flüchtiges Daseyn auf dem Theater. Im Februar erschien zum ersten Mal il tutor burlato, eine komische Oper von Paesiello, und wurde, obgleich mittelmäßig ausgeführt, doch mit vielem Vergnügen gehört. Um die nämliche Zeit wurde eine ernsthafte Oper von Rauzzini, la Vestale, gegeben, aber nicht sehr theilnehmend empfangen. Im März wurde Händel's Giulio Cesare, als Benefiz, wieder aufgeweckt, und mittels Einschaltung einiger andern von seinen Lieblingsarien an vielen Stellen so frisch und anziehend gemacht, daß der Theaterdirector seine Rechnung dabei fand, dieß Stück gelegentlich die Opernzeit hindurch wiederholen zu lassen.

Die nächste Reihe Vorstellungen nahm den 8ten December mit der Oper, il Re Teodoro, aus der Feder

des fruchtbaren und einnehmenden Paesiello, ihren Anfang. Eine Burletta, deren Musik auswärts überall ergötzt hatte, konnte schwerlich ein gebildetes Englisches Publikum unerfreut lassen, und sie wurde also sehr wohl aufgenommen. Im Januar 1788 gab man die ursprünglich unter dem Titel l'Italiana in Londra, von Cimarosa gesetzte komische Oper, unter dem Namen, la locandiera; aber die Musik entsprach nicht dem hohen Ruf ihres trefflichen Componisten. Im folgenden April, und nicht eher, wurde eine ernsthafte Oper aufgeführt. Es war Giulio Sabino von Sarti, zur Einführung des neuen Sängers Marchesi einstudirt. Dieß Stück machte, wie verschiedene andre, deren Werth im Auslande bezaubert hatte, nicht den tiefen Eindruck auf das Englische Publikum, und sehr wenige Vorstellungen endigten seine unrühmliche Laufbahn.

Ich habe nun, in zwei ins Einzelne gehenden, und ich fürchte; etwas ermüdenden, doch nicht in die Länge gezogenen Kapiteln, den Fortgang der Italiänischen Oper in England, von ihrer ersten Einführung an bis zu einer späten Periode, angezeigt. Die Ausdehnung und die Wichtigkeit des ausländischen lyrischen Dramas; die Mannichfaltigkeit, die es umfaßt, und die Schönheiten, die es darbietet; die geistigen Fähigkeiten, die seine vollkommene Darstellung fordert, und der ausgezeichnete Mechanismus zu seiner gehörigen Ausführung; alles dieß wird besser die dem höchsten Gebiet der weltlichen Musik gewidmete Aufmerksamkeit rechtfertigen, als eine Apologie, die ich darbieten könn-

te, und mir nun die Freiheit gestatten, einheimischem Verdienste Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Achtzehntes Kapitel.

Arne und Arnold.

Dr. Arne.

Unter Englands Tonsetzern hat, seine Verdienste im Ganzen betrachtet, Purcell ausgenommen, gewiß keiner Ansprüche auf höhere Auszeichnung, als der verstorbene Dr. Arne. Mit kräftigen und klaren Gedanken verband er alle feine Bildung seiner Zeit, und, bei einem großen Vorrath von Wissenschaft, war er der Tonkünstler der Empfindung und der Natur. Es wäre Lob genug, von seinem allgemeinen hervorragenden Werth zu sagen, daß sich sein Genie selbst eine Bahn brach: aber die Blumen, mit denen sein Pfad, durch seine einfache und leichte, doch edle Phantasie, im Verein mit der Kraft und Originalität seiner Ideen, reichlich geschmückt war, geben ihm eine ganz eigenthümliche Stelle, und zeigen seinen Künstlercharakter in einem schönen und glänzenden Lichte.

Thomas Augustin Arne [geb. zu London um 1710], Sohn eines angesehenen Tapezirers in der Königsstraße (Coventgarden) *), empfing seine Erziehung

*) Der Vater des Dr. Arne hatte in seinem Schilde die Krone und das Kissen. Er scheint der in No. 50 des Tatler erwähnte Tapezirer gewesen zu seyn. Man schreibt ihm den ersten Vorschlag zu, Händel's Compositionen zu Englischen Worten aufzuführen.

im Stats-Collegium. Sein Vater bestimmte ihn zur Rechtsgelehrsamkeit; aber der natürliche Geschmack für Musik, der ihn nachher zu einer so großen Zierde seines Vaterlandes machte, entdeckte sich schon in seiner frühesten Jugend, und soll, wie seine Mitschüler sagten, seinen akademischen Fortschritten in den Weg getreten seyn. Nach Einigen seiner Biographen, nahm zu oft eine Flöte die Stelle des Horaz oder Virgil ein; und als er die Schule der Grammatik verließ, brachte er so eine Vorliebe für die holden Accorde mit, daß er oft versucht war, sich das Vorrecht eines Livreebedienten zu Nutze zu machen, um in einem erborgten Kleide denjenigen Theil des Opernhauses zu besuchen, der damals den Domestiken des Adels angewiesen war. Aus Furcht vor dem Misvergnügen des Vaters, wenn er seine Liebe zur Musik und seine Beschäftigung mit ihr erfahren sollte, ließ er sich heimlich ein altes Spinett auf den Oberboden bringen. Auf diesem Instrument spielte er, nachdem er sorgfältig die Saiten bedeckt hatte, behutsam und schüchtern in den Stunden, wann der Argwohn und die Familie schliefen.

Bei diesem jungen Verehrer Apollo's waren Genie und äußere Umstände in schmerzhaftem Widerstreit. Gänzlich von seiner Lieblingskunst ausgeschlossen zu seyn, würde ihn um seine Ruhe gebracht haben; und seinem Vater hätte es große Betrübniß verursacht, zu wissen, daß Natur und Neigung ihn ganz verhinderten, je ein vorzüglicher Rechtsgelehrter oder Anwald zu werden. Es blieb ihm also nichts anders übrig, als seinen Wi-

derwillen gegen das Rechtsstudium zu verbergen, und heimlich seine musikalischen Uebungen fortzusetzen.

Indem er auf dem Spinett Fertigkeit und sich eine Kenntniß des Generalbasses zu erwerben suchte, dachte er auch darauf, einige Anweisung auf der Violine zu erlangen. Unter Festing machte er so schnelle Fortschritte, daß, wenige Monate nach seinen auf diesem Instrumente angefangenen Uebungen, sein Vater, der zufällig einen Freund besuchte, seinen Sohn gerade im Anführen eines Orchesters im Zimmer begriffen fand. Sein Erstaunen ging bald in einen Grad von Zorn über, der nicht so schnell besänftigt wurde: aber endlich bestimmten ihn kalte Ueberlegung und die anscheinend verzweifelte Beschaffenheit des Falles, der hartnäckigen Neigung der Natur nachzugeben, und seinem Sohne jede mögliche Gelegenheit zu verschaffen, damit er seine Talente und seinen Geschmack mit Nutzen ausbilden könnte. Bracton de legibus und Coke über Littleton wichen nun Corelli's Concerten und Händels Ouvertüren, und die jetzt ungehinderten Töne von des jungen Arne's Violine bezauberten die ganze Familie. Besonders machte sein Spiel Eindruck auf seine Schwester, die eine sehr liebliche Stimme besaß, und nun gern seine Kenntnisse und seinen Geschmack im Unterricht benutzte, wodurch sie sich bald zu einer öffentlichen Sängerin bildete. Der Stil ihres Gesanges in der Oper Amelia von Lampe veranlaßte ihren Bruder, für ihre Talente eine neue Rolle zu bearbeiten. Er setzte daher Addisons Rosamond in Musik, worin die nachherige berühmte

Madam Cibber *) (seine Schwester) die Heldin, und sein jüngerer Bruder den Pagen spielte **). Das Stück wurde mit dem wärmsten Beifall aufgenommen und zehn Mal hinter einander gegeben; das letzte Mal zum Vortheil des Componisten.

Dieß Glück war zu ermunternd für den feurigen ruhmbegierigen Jüngling, ihn in Unthätigkeit zu lassen. Er entschloß sich, ein kleines komisches Singspiel zu componiren. Dieß war Fielding's Tom Thumb, ursprünglich unter dem Titel, the tragedy of tragedies, aufgeführt; und nun erschien es unter der Benennung, the opera of operas, auf dem Heumarkt's Theater, nach der Italiänischen Manier, von Arne in Musik gesetzt. Diese Burletta fand nicht weniger Gunst, als das vorige Stück. Bei der zweiten Vorstellung waren die Prinzessin Amalia und der Herzog von Cumberland, bei der sechsten der Prinz von Wales, und bei der achten die jüngern Prinzessinnen gegenwärtig.

Diese zwei Stücke, ja das erste schon allein, zeigten Genie und Einsicht genug, einen dramatischen Tonsetzer zu begründen: aber die Musik des Comus, vom

*) Mit Rührung sprach Garrick von der berühmten Mistreß Cibber. „Sie empfand," sagte er, „und wirkte Empfindungen. Seitdem sie todt ist, kann ich keine verliebte Rolle mehr machen." Man s. Sturz Schriften. S. 18. A. d. U.

**) Dieses in seiner Poesie achtbare und in seiner Musik bezaubernde Drama wurde zuerst am 7. März 1733 zu Lincoln's-Innfields mit folgender Besetzung gegeben: der König, Mrs. Barbier; Sir Trusty, Mr. Leveridge; Page, Mr. Arne; Bote, Mr. Corfe; Königin, Mrs. Jones; Grideline, Miß Chambers; Rosamond, Miß Arne.

Jahr 1738, zeigte zu hohe Talente, um nicht jeden Kenner von origineller, lieblicher und kräftiger Composition mit Bewunderung und Ergötzen zu erfüllen. In diesem Stück (einer sogenannten Maske) offenbarte er einen einzigen und ihm ganz eigenthümlichen Stil. Ohne auf die erhabene Energie Purcell's oder die gewichtvolle Würde Händel's Anspruch zu machen, war sie lebendig, munter, elegant und natürlich, und besaß so starke und charakteristische Züge, daß sie bei ihrer Erscheinung in der Englischen Musik Epoche machte.

Durch die Schönheit dieses Stücks und seiner einzelnen Gesänge wirkte Arne auf den Nationalgeschmack und erzeugte eine Vorliebe für jenen fließenden, lieblichen und klaren Stil der Melodie, welcher das Gehör durch die Einfachheit ihrer Motiven einnimmt, und den Verstand durch die Wahrheit und Kraft ihres Ausdrucks befriedigt. Er leitete oder beherrschte lange die geringeren Componisten für unsere Theater und öffentlichen Gärten, und begründete eine Manier, welche füglicher, als irgend eine andre, die Englische heißen kann *).

Um das Jahr 1740 heirathete Arne die Cäcilia Young, eine Gesangschülerin Geminiani's, und eine treffliche Sängerin. Im Jahr 1742 kamen sie nach

*) Unglücklicherweise erkannte der geistreiche Erfinder dieser Manier, der anmuthige, natürliche, ungekünstelte Arne, selbst ihren Werth nicht genug, um dem ursprünglichen Charakter seines Genies immerfort getreu zu bleiben. Verleitet, den Italiänischen Tonsetzern zu folgen, verließ er einen Pfad, auf dem ihn Niemand übertreffen oder ihm nachfolgen konnte.

Irland, wo der Mann, als ein ausgezeichneter Componist, und die Frau, als eine berühmte Sängerin, freundlich und ehrenvoll aufgenommen wurden. Nachdem sie zwei Jahre daselbst geblieben waren, kehrten sie nach England zurück, und der Componist des Comus engagirte sich zur Composition, und seine Gattin als Sängerin in ernsthaften Opern, bei den Eigenthümern des Drurylane-Theaters. Hier trafen seine Talente bisweilen mit Handels Talenten zusammen, eines Meisters, mit dem er allein zu wetteifern fähig war, der, so wie Arne, selbst einen Wettstreit mit Händel nicht gescheut haben würde.

Im folgenden Sommer 1745 engagirte der Eigenthümer der Vauxhallgärten, der seine Instrumentalmusik mit Gesang verbinden wollte, die Mme Arne als eine seiner Sängerinnen. Diese Verschönerung der ländlichen Unterhaltungen dieses Ortes öffnete Arne's Talenten ein neues Feld, welches sich in einer Menge Balladen, Dialogen, Cantaten, Duetten und Terzetten, die nachher in der Stadt manche Abenderholungen verschönten, mit lieblichem Glanze zeigte, und mittels der Presse Vergnügen im ganzen Königreiche verbreitete *).

Nachdem Arne außer Rosamond und Tom Thumb, zwei Oratorien (Abel, und Judith), Britannia und the Judgment of Paris (beides Masken), Thomas and Sally (ein Nachspiel), und Eliza (eine Oper) com-

*) Unter den mancherlei flüchtigen Compositionen Arne's für Vauxhall-Gardens wurde keine mehr geschätzt, als der kleine Dialog Colin und Phöbe, dessen Text von Moore, dem Verfasser der Fabeln für das weibliche Geschlecht, ist.

ponirt, und in dieser Zeit die musikalische Doctorwürde zu Oxford angenommen hatte, unternahm er das schwierige Werk einer Englisch-Italiänischen Oper. Er wählte dazu Metastasio's Artaserse. So trefflich das Stück im Original ist, so war doch die von ihm angenommene Uebersetzung zu kahl, um ihn auf einige Unterstützung durch die zu behandelnden Worte rechnen zu lassen, so daß er folglich sich blos auf den Werth seiner Musik stützen konnte. In dieser verließ er nun zuerst die einfache und natürliche Art der Melodie, welche in Rosamond, Comus, Eliza, Judith und einer Menge einzelner Cantaten, Balladen, Arien ꝛc. alle Klassen so angezogen und erfreut hatte. In wiefern der Stil mit dem Italiänischen verwandt seyn sollte, hatte er Gelegenheit, viele auserlesene Gänge anzubringen, welche dem Ganzen einen Reiz der Neuheit geben konnten. Die Hauptpersonen, die im Artaxerxes sangen, waren Tenducci, Peretti und Miß Brent, seine Schülerin. Das Stück wurde feurig applaudirt, und häufig wiederholt; und, gut aufgeführt, wird es noch, und wird es immer mit Entzücken gehört werden.

Von dem allgemeinen Charakter der Melodie Arne's hat man gesagt, daß sie, wenn man sie untersuchte, weder als Italiänisch, noch als Englisch, sondern als eine angenehme Mischung vom Italiänischen, Englischen und Schottischen, befunden werden würde. Aber die Oper Artaxerxes, und einige wenige, absichtlich den Schottischen Stil nachahmende Arien ausgenommen, sind keine Compositionen reiner Englisch, als die Singcompositionen dieses Meisters. Man hat eben so zuver-

fälschlich behauptet, daß er kein gründlicher Contrapunktist gewesen sei; allein jeder Kenner der Harmonie wird nicht nur seine Gelehrsamkeit in der Theorie einräumen, sondern auch seine Geschicklichkeit in ausweichender Modulation und harmonischer Entwicklung bezeugen. Die Chöre seiner Oratorien, obgleich nicht Händelisch, enthalten wohlgearbeitete Fugen, und einen dichten und kunstvollen harmonischen Bau. Ungekünstelte Einfalt und fließende Lieblichkeit waren die natürlichen Eigenthümlichkeiten des Dr. Arne, nicht Erhabenheit und Größe; in ihm contrastirte nicht die Majestät des Epischen mit der Schönheit des Pastoralen; sein Apollo konnte der Stärke des Herkules nachstreben, sie aber nie erreichen; und wenn ja dieser Tonkünstler seiner Anmuth Etwas vergab, so war es, wenn er nach einer Würde oder Kraft trachtete, die nicht in dem Umfange seines Genies enthalten war. Aber seine Fähigkeiten waren, wenn auch nicht gigantisch, doch voll Leben und Nachdruck sowohl, als einnehmend und durch Einfachheit anziehend; und bewiesen, bei passenden Gelegenheiten, selbst Glanz und Geist. Seine Arie in Rosamond „Rise, Glory, rise!“ hat ein Feuer und einen Adel, worauf wenig Englische Zeitgenossen Anspruch machen konnten. In dem Gesange, der seinen Comus eröffnet, „Now Phoebus sinketh in the west,“ hören wir die Töne einer männlichen und edlen Freude; und in seiner Cantate, die Schule Anakreons, ergreift uns seine lebhafte Schwärmerei; und Liebe, Wein und frohe Geselligkeit scheinen ihren vereinten Einfluß auf uns zu äußern. Ferner ist seine Arie, „To keep

my gentle Jesse," im Merchant of Venice, ein eben so hervorstechendes Beispiel von Delicatesse und Zärtlichkeit; und die Melodie von „Where the bee sucks, there lurk I," ist lange eine unentbehrliche Zierde von Shakspeare's Sturm gewesen. Die Ballade „Gentle Youth, o tell me why," ist ein musikalisches Beispiel das eleganten Pathos der Sappho; „When in smiles the fair appears" ist eine Arie, die der empfindsame Tibull seiner Delia oder Plautia gesungen haben könnte; „Vain is beauty's gaudy flow'r" (Eitel ist der Schönheit heitre Blume) ist selbst eine von den vielen schönen Blumen in Arne's Judith; und alle Proben des Trefflichen im Gesange in Eliza, Elfrida, Artaxerxes und Caractacus (von welchem letztern unglücklicherweise die Musik nie gestochen worden ist) *) aufzuzählen, würde fast jede Melodie dieser Dramen erwähnen heißen.

Noch ist von Arne's Instrumentalstücken zu sprechen. Deren sind wenige; aber sie zeigen Talente, die offenbar nur einer anhaltenderen Uebung in diesem Fache des Tonsatzes bedurft hätten, um sich darin eben so auszuzeichnen, als ihre glückliche Ausübung in der

*) Die handschriftliche Musik dieses Drama (dessen Text nach Mason vom Componisten geändert und für die Bühne eingerichtet war) blieb in den Händen des Sohnes von Dr. Arne, Michael A., welcher sie an James Harrison, einen Buchhändler in Paternoster-Row verkaufte. Da dieser aber Bankrutt machte, wurden die Compositionen wieder verkauft oder verloren; und das Publikum ist desjenigen beraubt worden, was mein verstorbener Freund, Dr. Arnold, der die Partitur gelesen hatte, als ein Werk beschrieb, das eine der glänzendsten und kräftigsten Erzeugnisse unsers Englischen Amphion enthielt.

Meisterkunst hervorleuchtete. Seine Ouvertüre zu Rosamond ist sinnreich, gelehrt, und mit einem Andante geschmückt, das nicht weniger lieblich und anmuthig ist, als die Menuett in Händels Ouvertüre zu Ariadne. Die Ouvertüre zu Comus beginnt im schönen Stil, bietet im zweiten Satze eine wohlgearbeitete Fuge über ein lebhaftes und angemessenes Thema, und schließt mit einem höchst anziehenden und sehr originellen Stück im Tripeltact alla Sarabanda. Die Ouvertüre zu Elisa ist mit Geist angelegt, verräth eine freie und leichte Fantasie, und enthält, außer einer regelmäßigen und vortrefflichen Fuge, eine Menuett, deren süße Einfälle man nicht gleichgültig anhören kann. Mit dem Werth der Ouvertüre zu Artaxerxes ist das Publikum fast zu vertraut, um meiner kritischen Notiz zu bedürfen. Wenige Bemerkungen werden jedoch nicht unzweckmäßig seyn. Der erste Satz dieses so mit Recht bewunderten Stückes ist im hohen Grade originell, sehr lebendig, und sprüht durchaus von einem Feuer, das seine englische Quelle verräth. Der Kontrast des ersten und zweiten mit dem dritten und vierten Tacte ist ungemein und überraschend; die zusammengebrachten Veränderungen, und die Kunst, womit das allgemeine Leben gehoben und erhalten wird, sprechen stark für den wahren Meister, und den Mann von Genie, während die vertraute Bekanntschaft mit dem Verschiedenen, was ein Orchester vermag, überall hervorleuchtet. Die Bewunderung, und das Interesse, womit das folgende tempo di Minuetto stets gehört wurde, bringen dem Geschmack des Publikums Ehre. Die Lauterkeit und Zartheit, welche

es charakterisiren; haben sich durch rührenden Eindruck auf alle Herzen bewiesen. Verfeinert in seinem Wesen, aber einfach in seiner Weise, sagt es den Gefühlen jeder Klasse zu, und wird, so lange Natur den Geschmack der Gesellschaft bestimmt, fortfahren zu rühren und zu bezaubern. Von dem Schlußsatze, einer Art Gavotte, kann ich nicht so lobend sprechen. In seinem Thema ist er roh und monoton; die allgemeinen Ideen sind Gemeinplätze, und die Modulation ist unschmackhaft und beschränkt. Ein immer geschätzter Freund, ein vornehmer Kunstfreund, dessen Rang von seinen Talenten überglänzt wird, behauptet sogar, dieser Satz sey gemein: und so eingenommen ich für Arne's Verdienste bin, so kann ich der Meinung dieses Edelmanns hierin nicht widersprechen. Jedoch, wenn man die Ouvertüre zu Artaxerxes im Allgemeinen betrachtet, so muß man sie als eine kräftige und entscheidende Probe eines großen und originellen Genies anerkennen, und zugestehen, daß sie unter allen je hervorgebrachten dramatischen Ouvertüren, sich immer sehr auszeichnen und ihren selbständigen Charakter beweisen werde.

Die Ouvertüren zu seinen zahlreichen Dramas waren nicht die einzigen Instrumentalwerke dieses reizenden Englischen Tonkünstlers. Er schrieb verschiedene Hefte Sonaten für Violinen und andre Instrumente, und eine Reihe von Flügelstücken, worin das Thema des einen mit Variationen, wie ich mich wohl erinnere, folgendes ist:

Composition von Dr. Arne!





Ob gleich jeder musikalische Kritiker aufrichtig gestehen wird, daß das Erhabene in dem Stil des Dr. Arne, oder im Umfange seines Genies nicht enthalten war, daß mehr die Schäferflöte, als die eherne Trompete, wohl das Lied der ländlichen Einfalt, aber nicht der prachtvolle Päan, das eigentliche Werkzeug und den natürlichen Gegenstand seiner Fähigkeiten ausmachte; ob er gleich mit der gefälligen Anmuth der Kammermusik nicht die Größe und Feierlichkeit des Chors, die Majestät, welche in den edleren Sätzen Purcell's oder Händel's einherschreitet, verband; so möchte er doch im Sanften, in der Mannichfaltigkeit, in ungekünstelter Grazie, im leichten, zärtlichen Ausdruck und in einfacher Lebhaftigkeit beiden dieser colossalen Meister die Palme streitig machen. Es ist keine geringe Ehre für diese glänzende und immerwährende Zierde des Engli-

schen Theaters, daß während der achtzig Jahre, die zwischen dem Tode unsers Brittischen Orpheus *) und Arne's **) verflossen, kein Bewerber des musikalischen Ruhms unter unsern Landsleuten die hohe und allgemeine Bewunderung erstrebte und erwarb, die von Engländern den Werken des Componisten des Comus und Artaxerxes geweiht worden ist.

Dieser reizende Tonkünstler starb an krampfhaften Beschwerden am 5ten März 1778, und wurde in der St. Paulskirche am Coventgarden begraben ***).

Dr. Arnold.

Dr. Samuel Arnold, geboren im August 1740, wurde in sehr jugendlichen Jahren in die königliche Kapelle aufgenommen, und erhielt dem zu Folge seine musikalische Erziehung unter Hrn. Gates, dem Knabenlehrer dieser Anstalt. Begabt mit vieler natürlichen Fähigkeit und mit einem beharrlichen Geiste, sah er sich in

*) Heinr. Purcell.

**) — — Nature's sweetest child,
Warbling his native wood-notes wild.

(Des holdesten Sohnes der Natur, der seine ihm eigenen Waldtöne kunstlos singt.)

***) Unter Dr. Arne's zahlreichen Compositionen waren seine Oper Rosamond; die Aftertragödie Tom Thumb; die Masken Comus, Alfred, Judgment of Paris, und Britannia, die Opern Elisa, Artaxerxes, und die Fairies; die Oratorien Abel, und Judith; die Tragödien, Elfrida, und Cataractus; seine in Purcell's King Arthur beigefügte Musik; seine Musik zu den dramatischen Gesängen Shakspeare's; seine Musik für das Stratforder Jubiläum; und seine Unterhaltungen Thomas and Sally, und Achilles in Petticoats.

seinem drei und zwanzigsten Jahre im Stande, eine dramatische Composition zu unternehmen. Bei dem Coventgarden-Theater als einer der regelmäßigen Componisten für dasselbe angestellt, gab er den ersten Beweis seiner Talente durch die Composition und Compilation der Musik zu dem Stück: the maid of the mill (das Müllermädchen) *). Sein Glück in diesem Unternehmen ermunterte seine fernere Thätigkeit und feuerte die Ehrbegierde des Künstlers an. Im Streben nach der höchsten Stufe seiner Kunst, verfolgte er seine Studien mit neuem Eifer, machte mit Begierde sich die Hauptgeheimnisse des Contrapuncts bekannt, und producirte im Jahr 1767 sein von Dr. Brown gedichtetes Oratorium: the cure of Saul (die Heilung Sauls) **). Es wurde günstig genug aufgenommen, um seinen fernern Fleiß in diesem hohen Gebiete aufzumuntern, und im folgenden Jahre lieferte er seinen Abimelech. Der Beifall, den dieß zweite Oratorium erhielt, begründete den Ruf des Componisten, und im Jahr 1773 legte er mit glücklichem Erfolg dem öffentlichen Urtheil ein neues, the prodigal son (der verschwenderische Sohn), vor, worin, wie ich mich erinnere, Tenor und Baß von den Herren Vernon und Merlbeth gesungen wurden. Vier Jahre nachher erschien sein Oratorium, the resurrection

*) Dr. Arnold versicherte dem Verfasser dieser Geschichte, daß er für die Composition oder vielmehr Compilation der Musik dieser Oper sich lieber mit der Summe von zwölf Pfund von den Directoren begnügte, als die Gelegenheit aufgab, seine Talente dem Publikum bekannt zu machen.

**) Diese Ode ist Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik, von Eschenburg übersetzt (Leipzig, 1769), Englisch und Teutsch angehängt. D. U.

(die Auferstehung), dessen allgemeiner Werth zur Erhaltung seines Ruhmes beitrug *).

Während dieses Zeitraums bewiesen verschiedene dramatische Stücke, zwei Partieen von Vauxhall-Gesängen, drei Hefte Sonaten für das Pianoforte, und mancherlei Kleinigkeiten für Gesang und Instrument, seine mannichfaltige und eifrige Thätigkeit, während sein Ankauf der Marybone-Gärten seinen Unternehmungsgeist verrieth, und die für die an diesem Orte aufgeführten Burlettas erforderliche Musik seinen Talenten ein neues Feld öffnete **). Das Glück dieser Unternehmung hatte keinen langen Bestand; zu Ende des Pachtcontracts 1771 fand sich der Unternehmer beträchtlich im Nachtheil. Sein Geldverlust wurde jedoch durch eine sehr glückliche Heirath aufgewogen. Bei seinem Engagement in Marybone-Gardens lernte er die geistigen und persönlichen Reize der Miß Napier, Tochter des verstorbenen Dr. Napier, kennen, und sie ward seine Gattin.

*) Die ersten drei dieser Oratorien wurden im königlichen Theater am Heumarkt, und das letzte im Coventgarden Theater aufgeführt; dieses brachte aber, in Rücksicht der Unkosten, viel weniger Gewinn, als Ruhm.

**) Zwei von diesen Garten-Dramas, the revenge, und the woman of spirit, waren von dem unglücklichen Chatterton geschrieben. In einem Briefe an seine Mutter zu Bristol, vom 14. April 1770 finden wir den Entdecker oder Verfasser von Rowley's Gedichten einer Verbindung erwähnend, die er mit einem Doctor der Musik geschlossen hatte. Dieß war Dr. Arnold. Die Personen dieser Stücke, deren jedes nur vier Rollen hatte, waren Hr. Reinhold, Karl Bannister (Vater des jetzt lebenden Johann Bannister), Mr. Cheney und Mad. Thompson.

Von den vier erwähnten Oratorien erlangte das eine, the prodigal son, vorzüglichen Ruf; und als Lord North zum Kanzler der Universität Oxford erwählt wurde, wandte man sich an den Componisten, es zur Feier der Installation aufzuführen. Nach der Aufführung dieses Werkes benutzte Hr. Arnold die Gelegenheit, dem musikalischen Professor ein Probestück um Erlangung der Doctorwürde zu überreichen. Dr. Wil. Hayes hatte das Oratorium in London gehört, lehnte mit einer seiner Einsicht gleichkommenden Artigkeit die Prüfung der vorgelegten Composition ab, und sagte, indem er dem talentvollen Candidaten seine Partitur uneröffnet zurückgab, es sey unnöthig, ein Probestück zu prüfen, das den Compositeur des Oratoriums, der verschwenderische Sohn, zum Verfasser habe.

Im Jahr 1783 folgte Dr. Arnold dem Dr. Nares als Organist Sr. Majestät und Componist der königlichen Kapelle, und im folgenden Jahre wurde er zu einem der Unterdirectoren bei der großen Gedächtnißfeier Händel's in der Westmünsterabtei ernannt. Das neue Interesse, das den Werken des Fürsten der neuern Tonkünstler durch diese königliche Feier Teutschen Genies gegeben wurde, brachte den Dr. Arnold auf den Gedanken, dem Publikum eine vollständige Ausgabe von Händel's Compositionen zu liefern, und in sechs und dreißig Foliobänden führte er diesen Plan aus, mit Ausnahme der wenigen jener Italiänischen Opern des großen Tonsetzers, nach denen im Publikum am wenigsten Nachfrage war. Das ihm zum Versuch seines Unternehmens nö-

tige neue Durchgehen der Händelschen Compositionen erzeugte in ihm die Idee, die am wenigsten genau bekannten Partieen derselben zu einem Stoff für ein neues Oratorium zu benutzen, welches er unter dem Titel, the redemption (die Erlösung), aufführte. Die Einsicht, die er in diesem mühsamen Arrangement *), bewies, war seiner langen Erfahrung in dieser Art Bearbeitung von Orchesterwerken würdig, und die Aufführung dieses Stücks wurde im Drurylane-Theater mit dem herzlichsten Beifall aufgenommen.

Im Jahr 1789 wurde Dr. Arnold's Geschicklichkeit mit der Stelle des Directors der Akademie alter Musik belohnt; vier Jahre drauf ward er Organist an der Westmünsterabtei, und im Jahr 1796 Anführer der jährlichen Musikaufführungen in der St. Paulskirche zum Besten der Söhne der Geistlichkeit. Um zwei Jahre später nöthigte ihn ein Fall von den Stufen seiner Bibliothek, eine geraume Zeit das Zimmer zu hüten: er vollendete damals ein Oratorium, welches nachmals auf dem Kleinen Theater am Heumarkt unter dem Titel Elijah oder the Woman of Shunam aufgeführt worden ist **). Madame Mara war die Hauptsängerin

*) Er versicherte mich, daß er noch nicht die Mitte seiner Arbeit erreicht hatte, als er sein unüberlegtes Unternehmen schmerzlich bedauerte; denn die Zusammenstellung und Einrichtung des Stoffs vom ersten Act hatte ihm mehr Mühe gekostet, als er zur Composition eines neuen Oratoriums nöthig gehabt haben würde. „Und am Ende,“ setzte er hinzu, „vermehre ich doch meine Ehre nicht als Autor.“

**) Die Worte dieses geistlichen Dramas, welches ursprünglich the Shunamite hieß, waren von dem verstorbenen Schauspieler Thom. Hull. Arnold war nicht ganz mit dem

in diesem Stück, welches die Fastenzeit hindurch fortwährend gegeben wurde, und höchst verdientermaßen den längst begründeten Ruhm des Componisten vermehrte.

Dr. Arnold's gewöhnliche Lebensart war nicht die enthaltsamste; und eine Reihe Krankheiten brachten seine schon durch das, vom erwähnten Fall nothwendig gewordene, Stubenhüten geschwächte Constitution der Auflösung näher. Nach einem Uebelbefinden von vielen Monaten, das keine Hoffnung zur Genesung gestattete, starb er in seinem Hause (Dukestreet, Westmünster) am 22sten October 1802. Seine Hülle wurde an der nördlichen Außenseite des Chors der Westmünsterabtei begraben. Das Leichenbegängniß wurde von den drei Chören zu Westmünster, St. Paul und zur Königskapelle gefeiert, und unter dem Trauergefolge waren der verstorbene Sir Wil. Parsons, Dr. Ayrton und der Verfasser dieser Geschichte.

Die Werke dieses talentvollen Tonsetzers sind zahlreich und mannichfaltig. Keine von den verschiedenen Abstufungen der Composition, von dem niedrigen Stil der pantomimischen Stücke an bis zu den erhabenen Chören des Oratoriums, waren von seinem gewandten Kunstfleiße unversucht geblieben. Indeß muß man gestehen, kam die Stärke nicht der Verschiedenheit seiner Talente gleich; und im Ganzen gelang es ihm am meisten, wenn er am wenigsten sich anstrengte und emporstrebte. Einige Gesänge in seinen zwei Partieen für die Vaux-

Stück in der ersten Form und Materie zufrieden, und bat mich um einige Abänderungen in der Handschrift. Die wenigen Veränderungen, die ich machte, nahm er an.

Hallgärten sind elegant und fantasiereich; und die Einrichtung der Orchesterstimmen beweist eine fleißige und nützliche Aufmerksamkeit auf die Italiänischen Partituren. Die Melodieen sind zum Theil voll Fantasie und Schmuck, zum Theil einfach und innig. Ein drittes Heft von Arien und Balladen, für die Marybone-Gärten, verdient nicht gleiches Lob. Dem Stil fehlt es am Blühenden, und dem Ausdruck an Wärme; Eigenschaften, welche die vorigen Melodien empfahlen. Doch würde ich hiervon die Ballade ausnehmen, „Come live with me and be my love,“ deren Pathos und natürliche Lieblichkeit eben so ausgezeichnet sind, als die Zärtlichkeit und das wahrhaft Idyllische von: Ye shepherds so cheerful and gay (Ihr Schäfer, so munter und froh), welches von Vernon mit so viel Effect im Vauxhall gesungen wurde. Die in den Marybone-Gärten aufgeführten Burlettas waren vollkommen dem Ort und der Gelegenheit, wofür er sie componirt hatte, angemessen. Die Melodieen waren flüchtig und populär, die Begleitungen dünn und schimmernd, und der Eindruck war hinrauschend und vorübergehend. Ohne Zweifel war dieß die dem Dr. Arnold von der Natur vorgezeichnete Sphäre. Sein, in seiner Art beträchtliches, Genie befaßte nicht Größe und Würde in sich; und wenn es nach dem Ernsthaften, selbst in der Oper, strebte, schwang es sich zu seiner äußersten erreichbaren Höhe: In der Musik von Castle of Andalusia, Inkle and Yarico, the battle of Hexham, und the Cambro — Britons, sehen wir die Steigerung seiner Kräfte, und füh-

len den freundlichen Wunsch, daß ihr natürliches Gebiet der Bezirk seines Ehrgeizes gewesen seyn möchte.

Eine von seinen frühesten, unüberlegten Unternehmungen (und vielleicht sollten wir dahin auch alle seine Oratorien rechnen) war seine neue Composition von Addisons Rosamond. Dieß Unternehmen brachte ihn unmittelbar in Wettstreit mit einem Meister, vor dessen Genie seine geringern Talente hätten zurücktreten sollen. Indeß ließ er aus Bescheidenheit doch darin den Gesang, „Rise, Glory, rise," weg, der von Arne so schön behandelt worden war. Aber seine Oratorien, wenige Arien oder Solos ausgenommen, zeigen entschieden die Sphäre, über die er sich nicht hätte hinauswagen sollen. Da er des Feierlichen und Erhabenen nicht fähig war, das dem geistlichen Drama unentbehrlich ist, so war der Stil seiner Melodie zu opernmäßig, und die Textur seines Chors zu locker und leicht, für dasjenige Gebiet der Tonsetzung, dem selbst Arne's Fähigkeiten nicht gewachsen waren, und worin Händel's hohes Glück den Schüler Gates's in eine seine nachtbaren Talenten keineswegs günstige Vergleichung brachte.

Ausgenommen seine Flügel- und Pianoforte-Sonaten, beschränkten sich Dr. Arnold's Instrumentalstücke auf Orchesterouvertüren. Die bedeutendsten unter diesen im Opernfache sind die Ouvertüre zu Castle of Andalusia, und im Oratorium die zu Prodigal son. Die letztere ist nie herausgegeben; aber wenn ich mich recht erinnere, sind die Einleitungsacte des ersten Satzes folgende:

Dr. Arnold.







Und das Thema des zweiten Satzes ist, glaub' ich, bestimmt folgendes:

Minuetto Andantino.



In dem ersten dieser Themas wird der Leser einen mehr als gewöhnlichen Grad von Geist, wo nicht jene feste Grundlage, jene Kraft und Majestät bemerken, die der Einleitungssymphonie eines Oratoriums angemessen sind; und der sanfte und gefällige Fluß, welcher das Thema der Menuett charakterisirt, wird ihm gefallen. Mit einem Wort, sehen wir auf die Anzahl der Werke dieses Meisters, so können wir ihm beträchtliche Fruchtbarkeit der Fantasie nicht absprechen; auch können wir ihre Beschaffenheit und Mannichfaltigkeit nicht erwägen, ohne ihn als einen wirklich talentvollen Mann, obgleich nicht als Genie vom ersten Range, und als einen der fruchtbarsten, wiewohl nicht größten oder erhabensten Tonsetzer Englands anzuerkennen.

Neunzehntes Kapitel.

Boyce und Battishill.

Dr. Boyce.

Das gegenwärtige Kapitel vergesellschaftet zwei Tonkünstler, welche, außer ihrer Aehnlichkeit in freisinniger Denkungsart und männlicher Offenheit des Charakters, ähnliche Talente besaßen, und sich gleicher Grade von wissenschaftlicher Kenntniß rühmen konnten. Beide waren Kirchen-, Theater- und Kammercomponisten, beide waren Freunde der alten Schule, beide bewundernde Nachahmer der gebildetesten und würdigsten Meister, und beide begannen ihre musikalische Erziehung in demselben Chor, und ruhen nun auf demselben Kirchhofe.

Dr. William Boyce, aus einer achtbaren Bürgerfamilie zu London, und ein Mann von ansehnlichem Vermögen, war im Jahr 1710 geboren. Eine schöne Stimme und eine frühe Neigung zum Studium der Musik veranlaßten seinen Vater, ihn der Unterweisung des Knabenlehrers der St. Paulskirche Charl. King zu übergeben, in deren Chor er, nach in der Musikschule erlangter Fertigkeit, aufgenommen wurde. In dem gewöhnlichen Alter verließ er die Stelle eines Chorknaben, und ward ein Schüler des Dr. Greene, damaligen Organisten an jener Kirche. Begabt mit einem edlen Genie, und beglückt mit einem geschickten Lehrer, machte er in der Theorie und Praxis so schnelle Fortschritte, daß er nach dem Ende seiner Unterrichtszeit einmüthig zum Organisten der Vere-Street-Kapelle von Cavendish-Square ernannt wurde. Die Vortheile dieser Stelle vermehrte er durch Unterrichtgeben; und unter den verschiedenen Schulen, bei denen er lehrte, war das damals hoch ausgezeichnete Seminar der Mistreß Cavaller (Queens-Square, Bloomsbury).

Nicht zufrieden mit den unter Dr. Green erworbenen Kenntnissen, verfolgte Boyce eifrig seine Studien, erforschte geduldig die Grundsätze der Harmonie, und vollendete seine theoretische Bildung unter dem tiefsten Harmoniker seiner Zeit. Dr. Pepusch *) konnte sich rühmen, zu gleicher Zeit drei sehr talentvolle Schüler zu haben: Travers, Keble und Boyce. Diese machte der gelehrte und einsichtsvolle Mann mit den Vortrefflichkeiten Palestrina's, Orlando di Lasso's, Str-

*) Geb. zu Berlin 1667; seit 1700 in England. [illegible]

bella's, und Carissimi's, Tallis's, Bird's, Purcell's und Orlando Gibbons's bekannt. Boyce's Geist, voll von Erfindung, entwarf mancherlei geistliche und andere Compositionen, auf die er aber, im Hinblick auf Grösseres, keinen besondern Werth legte. Jedoch fanden einige einzelne Gesänge den Weg aus seiner Studirstube, und wurden sehr günstig aufgenommen *).

Der erste dramatische Versuch dieses großen Tonsetzers war seine Musik zu Lords Landsdowne's Peleus and Thetis. Wenn die Sprache dieser Maske nicht mit der Poesie von Milton's Comus wetteifern, so kann vielleicht auch diese frühe Arbeit Boyce's nicht Arne's Musik zu dem letztern Drama an die Seite gestellt werden. Aber nichts desto weniger war es ein edles Product. Wenn den Arien desselben die klare Lieblichkeit derer im Comus fehlte, so zeigten die Chöre eine Gründlichkeit und Größe, zu welcher sich der Componist des Artaxerxes nicht erhob; und bei der Aufführung in der Philarmonischen Societät wurde das Stück mit gleicher Ergötzung und Bewunderung gehört. Auf jeden Fall würden die Kraft des Genies und der Vorrath von Kenntnissen, welche die Musik von Peleus und Thetis verrieth, rühmender Bemerkung werth gewesen seyn; allein der Umstand, daß der Componist zur Zeit der Ausarbeitung derselben von Erkältung oder einer andern Ursache anhaltend und fast gänzlich seines Gehörs

*) Die artige Melodie zu Chesterfield's Liede, „When Fanny, blooming fair," zeigte unter andern zuerst Boyce's künftige Größe. Sie war besonders ausgezeichnet in ihrem Charakter. Ihre Züge waren schön, und vollkommen eigenthümlich.

beraubt war, wird die Bewundrung noch erhöhen. Für einen Musiker von gewöhnlicher Fähigkeit würde ein solches Unglück unüberwindlich gewesen seyn. Aber Boyce's Musik war mehr in seiner Seele, als in seinem äußern Sinne: was sein Geist wußte, das konnte sein Gefühl anwenden; und wenn er das Vergnügen verlor, die Töne der Harmonie zu hören, so lag das Blatt der Belehrung offen vor seinen Augen, und die Partituren, die er las, hörte er innerlich.

Im Jahr 1736 ward er Joseph Kelway's Nachfolger, als Organist zu St. Michael Cornhill, und nach John Weldon's Tode in demselben Jahr zu einem der Componisten Sr. Majestät ernannt. In dieser letztern Lage war Boyce in seiner natürlichen Sphäre. Der Geheimnisse der Kirchencomposition war er vollkommen Meister; und so taub er seyn mochte, kein Genie stand einem Tonkünstler so stets zu Gebot, als ihm das seinige. Seine Compositionen für die Kapelle waren eben so viele Beweise seiner Gelehrsamkeit und Erfindung, und gaben ihm einen unbestrittenen Vorrang unter den Kirchencomponisten.

Im Jahr 1747 erschien seine Serenate Salomon, wovon der Text eine Uebersetzung aus dem Hohen Liede vom Verfasser der Fables for the female sex ist. In diesem Werke bewiesen die Originalität des Stils, die Anmuth der Einbildungskraft, die Reinheit der Harmonie, und die Schönheit der Melodie, zugleich das Genie, die Wissenschaft und das feine Gefühl des Tonsetzers, und rechtfertigten den entzückten Beifall, womit es immer aufgenommen worden ist. Man hatte Sa-

lomon kaum gehört, als man wegen des Werths dieses Werks den Meister in den ersten Rang seines Faches erhob. Da er das Publikum begierig fand, ihn auch in einer andern Gattung des Tonsatzes kennen zu lernen, so gab er 1749 zwölf Sonaten für zwei Violinen und einen Baß heraus. Außer der Neuheit der Fantasie, welche ihr Stil darbot, bezauberte die innere Schönheit der Gedanken und die meisterhafte Bildung der Harmonie jeden Zuhörer von Geschmack. Bis die schwülstigen Ausschweifungen eines Stamitz und Lord Kelly angenommen wurden, fuhren die eleganten Stücke und wohl durchgeführten Fugen dieser Sonaten fort, das Verzeichniß jedes öffentlichen Concertzettels zu vermehren, und im Theater, als Zwischenspiele, aufmerksam angehört zu werden.

Obgleich Boyce regelmäßig seinen Dienst an der Kapelle verrichtete, so fand er doch Muße, sich seiner Kunst im weltlichen Fache zu widmen; er sammelte alle seine zerstreuten Gesänge und Cantaten, und gab sie in einem Foliobande unter dem allgemeinen Titel, Lyra Britannica, heraus.

In dem nämlichen Jahre wurde er von den vereinigten Kirchspielen, Groß- und Klein-Allerheiligen in Thamesstreet, zum Organisten erwählt, theils aus Achtung vor seinem ehrwürdigen Vater, noch mehr aber wegen seiner eigenen außerordentlichen Künstlerverdienste. Und als der Herzog von Newcastle dem Herzog von Sommerset als Kanzler der Universität Cambridge nachfolgte, wurde ihm für diese Feierlichkeit die Composition einer Ode von Mason und eines Anthems aufgetragen, welche am Pro-

motions-Sonntage in der Marienkirche aufgeführt wurden. Diese für den gewöhnlichen Zweck einer Installation geschriebenen, aber am Ende als Probestücke, ihren berühmten Verfasser die höchste Würde seiner Facultät zu verschaffen, geschriebenen Compositionen, erreichten eine würdigere Bestimmung, als die, auf welche sie ursprünglich berechnet waren. Sein großes Verdienst veranlaßte ein Gesuch bei dem Professor, daß er die Grade des Baccalaureats und Doctorats zusammen ertheilen möchte: er that es, und die Herausgabe seiner Probestücke rechtfertigte bei allen Kunstverständigen die seinen hohen Talenten und gründlichen Kenntnissen ertheilten Würden.

Der folgende Winter brachte seine lebendige, neue und charakteristische Musik zu Chaplet und Shepherd's lottery, zwei Nachspielen von dem sinnreichen Mendez, die mit großem Beifall auf dem Drurylanetheater gegeben wurden. Bald nachher war Dr. Boyce der würdige Nachfolger des Dr. Greene als Director des königlichen Orchesters, welchem jetzt der Esquire Will. Shield so würdig vorsteht. Zu gleicher Zeit übernahm er die Direction der jährlichen Musikaufführung in der St. Paulskirche zum Besten der Söhne der Geistlichkeit, und ehrte hierdurch theilnehmend die wohlthätige Anstalt. Er fügte Purcell's Te Deum Instrumentalstimmen bei, und setzte zwei Antheme, welche noch bei der erwähnten Musikaufführung mit Bewunderung gehört werden.

Im Jahr 1758 erhielt er eine Organistenstelle an der königlichen Kapelle als Nachfolger des John Travers, durch dessen Tod die Freunde einer genialen und

effectvollen geistlichen oder weltlichen Musik einen geschickten Beförderer ihres Vergnügens einbüßten. Diese und seine andern höhern Anstellungen nebst seinem vorgerückten Alter veranlaßten Boyce, seine Parochialdienste in der Stadt aufzugeben, sein Haus in Chancery-Lane zu verlassen, und seine Wohnung in Kensington zu nehmen. Hier setzte er, ungehindert durch Alter und zunehmende Taubheit, seinen Fleiß fort. Indem er dem ursprünglichen Plane des Dr. Greene folgte, die geschätztesten Missen und Antheme, die für die verbesserte Kirche gesetzt waren, zu sammeln, brachte er einen Band von Kirchenmusik zusammen. Die ihm, als Organisten und Componisten der Kapelle, welcher auch die Musik zu Geburtstags- und Neujahrsoden zu liefern hatte, verstattete Zeit, wurde nun hauptsächlich dem theoretischen Unterricht junger Musiker und Organisten gewidmet; dessen ungeachtet fand er Muße, zur Erhaltung seines Rufs viele seiner vorigen Werke wieder durchzusehen, unter welchen die Ouvertüren zu seiner unsterblichen Serenate, und seinen Schäferoperetten (the chaplet und the shepherd's lottery), seine Ouvertüre zu einer Oper des Pindar, und eine zur Aufführung zu Worcester (bei Gelegenheit der Zusammenkunft drei benachbarter und drei andrer Chöre) geschriebene Ouvertüre waren, welche er alle unter dem Titel: VIII Symphonies for Violins and other Instruments, herausgab *).

*) Die schöne Composition für die Versammlung zu Worcester ist in D moll, und sie ist unter dem Namen der Worcester-Ouvertüre berühmt.

Zwei Jahre nachher, als er sich nach Kensington zurückgezogen hatte, gab Dr. Boyce seine gesammelte und dem Könige zugeeignete Kirchenmusik heraus, worauf bald zwei andre Bände folgten; und ich wünschte, ich könnte sagen, daß die fromme Freigebigkeit des Monarchen den Verfasser für den Mangel an hinlänglichen Subscribenten hätte entschädigen können. Nachdem er dieß mühsame und uneinträgliche Unternehmen beendigt, wandte er seinen Fleiß wieder auf das Drama. Da Garrick etliche Jahre vorher den Vortheil der Dienste dieses Meisters in der Composition eines Trauergesanges für den Leichenzug in Romeo und Julie, und in einer ähnlichen Composition für das Stück Cymbeline, erfahren hatte, so wandte er sich jetzt wieder an ihn, für die Gesänge im Wintermährchen (the winter's tale). Boyce führte diese Arbeit in einem Stil aus, der seines Genies würdig war. Um das Jahr 1770 beschloß er, die Ouvertüren zu seinen Neujahrs- und Geburtstagsoden, mit Auswahl gesammelt, herauszugeben. Die Theater- und Garten-Orchester, die bisher in ihren Zwischenspielen und Unterhaltungsstücken auf die Concerte von Corelli, Geminiani, Martini, und auf die Ouvertüren Händel's, beschränkt gewesen waren, empfingen mit Vergnügen Compositionen, die nicht nur in die lange Einförmigkeit Abwechslung brachten, sondern auch Jedermann mit ihrer Originalität, Schönheit und Lebendigkeit bezauberten.

Als Dr. Boyce älter ward, bekam er Anfälle von der Gicht, die endlich so häufig und heftig wurden, daß sie den Magen angriffen, und die Krankheit, die anfangs

zur Schmerz und Unterbrechung seiner Arbeiten herbeigeführt hatte, endigte am 7ten Februar 1779 sein irdisches Daseyn. Neun Tage nachher wurde er in der Gruft der St. Paulskirche, unter angemessenen Ehrenbezeigungen seiner außerordentlichen Verdienste, begraben, und sein Leichenbegängniß war mit einem bisher nie gegen eine ausgezeichnete Person, den berühmten Architekten des prächtigen Gebäudes ausgenommen, beobachteten Zerimonien begleitet.

Dr. Boyce, als eine der Zierden seiner Kunst, erheischt die Huldigung seines Geschichtschreibers; als ein Mann, der seinem Vaterlande Ehre brachte, schmeichelt er dem Stolze jedes Engländers. Begabt mit einem edlen Genie, konnte er sich einer kühnen und großen Erfindung rühmen; tief vertraut mit den mancherlei Vorzügen unserer Kirchencomponisten, wußte er mit der regelmäßigen Harmonie und kunstvollen Modulation des Orlando Gibbons, der Gedrängtheit Bird's und der Zierlichkeit des Tallis, das Feuer und die süße Fantasie Purcell's und Weldon's zu vermischen. In allen seinen Anthemen finden wir die glücklichste Vereinigung der gründlichen Größe und der fließenden Anmuth; in seiner weltlichen Musik eine Reinheit und Originalität des Stils, eine Selbständigkeit des Charakters, wodurch ihm ein Platz unter den begeisterten Tonkünstlern aller Zeiten und Länder angewiesen wird. Wie seine persönlichen Neigungen und Sitten männlich und fein waren, so waren die Ausflüsse seines Genies energisch und lauter. Die Melodieen seines Chaplet und seiner Shepherd's lottery zeigen die erfinderische Scherzhaftigkeit

der geregeltesten Fantasie. Untersuchen wir die Partitur seines Salomon, so blicken wir in eine Goldgrube; doch ist dieß Bild nicht treffend, weil alles Gold Boyce's geläutert ist.

Wenn dieser Tonsetzer nicht so völlig empfänglich für öffentlichen Beifall war, als die meisten Gelehrten und Künstler, so kam es daher, weil er nach seinem Urtheil in der Ausführung hinter seinen Ideen von Vortrefflichkeit noch zu weit zurückblieb. Während Künstler und Kunstfreunde seine Arbeiten erhoben, traf es sich oft, daß er von einer geheimen Unzufriedenheit mit ihrem Werthe niedergedrückt wurde. Aber nie war ein großer Geist empfänglicher für die Verdienste Andrer. Mit solchen ehrfurchtsvollen Gefühlen betrachtete er Händel's Talente, daß er, als er zur Krönung des Königs um eine neue Composition der Worte: Zadock, the priest etc. gebeten wurde, es bescheiden ablehnte, indem er sagte: „ich kann mich nicht einer Bewilligung schuldig machen, wodurch meine beschränkten Fähigkeiten mit Händel's Genie in einen Wettstreit kommen würden" *).

Dr. Boyce's moralischer Charakter umfaßte Wahrhaftigkeit, Eheliebe und Gerechtigkeit, während seine Sitten Milde und Artigkeit zeigten. Er war vorzüglich mittheilsam in Ansehung seiner Einsicht; und unfähig, Andre zu beneiden, hägte er keine Empfindlichkeit gegen diejenigen, welche auf seinen wohlverdienten hohen Ruf

*) Als ein Freund zum Lobe seines dreistimmigen Gesanges „'Tis on earth the greatest blessing" diese Composition mit Blow's: „Go, perjured man," verglichen hatte, ward er im Ernste beleidigt; und gab seinem Lobredner die gröbste Schmeichelei Schuld.

eifersüchtig waren. Er hinterließ eine Witwe, einen Sohn, und eine Tochter, zur Erinnerung seiner häuslichen Tugenden, und über den Verlust eines Gatten und Vaters einigermaßen getröstet durch die Bewunderung, welche die Welt dem Künstler und dem Menschen weihte.

Battishill.

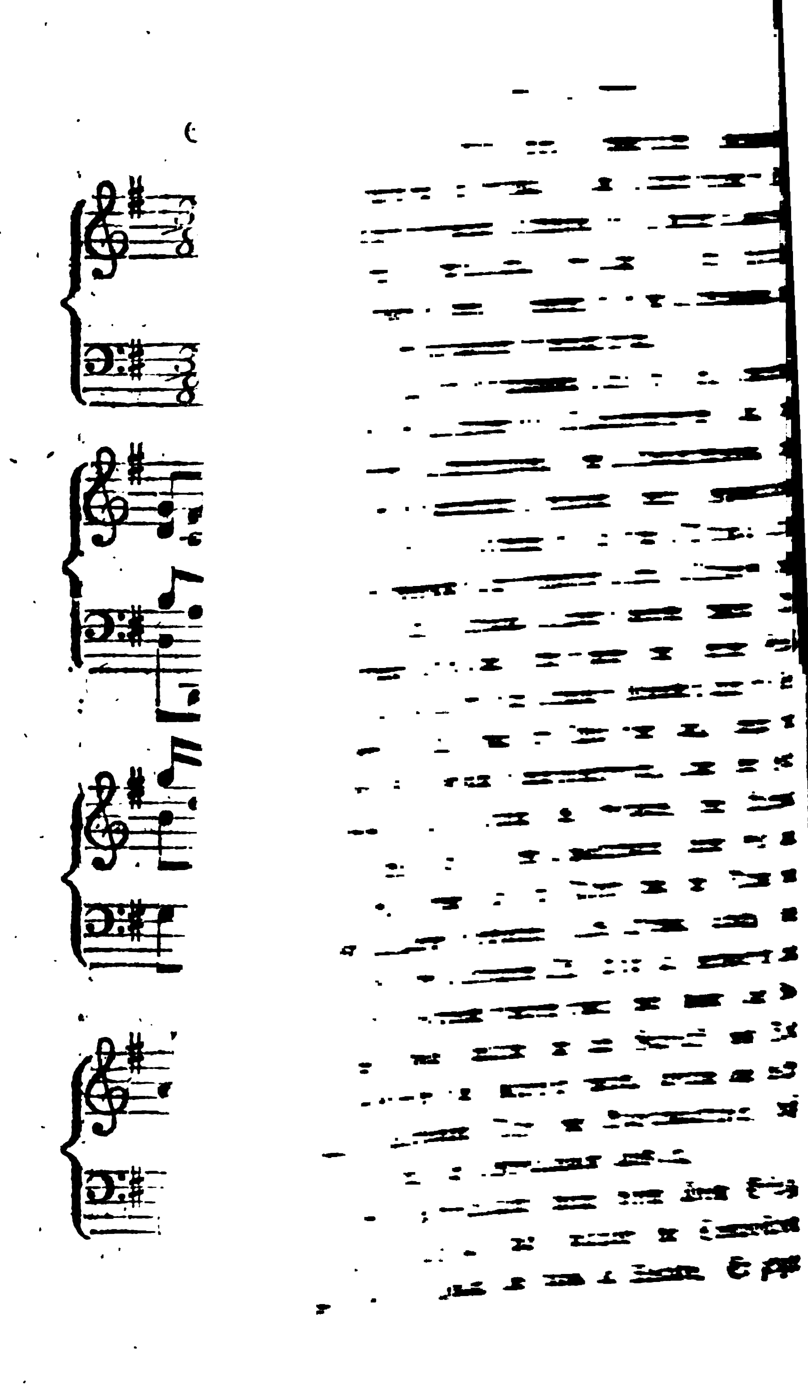
Der Tonsetzer, dessen hohe Verdienste eben geschildert worden sind, hatte unter seinen Landsleuten verschiedene achtungswerthe Zeitgenossen, wie Worgan, Stanley, Michael Arne und Andere: kann aber mit keinem Englischen Meister seiner Zeit so schicklich verglichen werden, als mit Jonathan Battishill. Dieser Tonkünstler, der Sohn eines Sachwalters, war zu London im Jahr 1738 geboren. Ungefähr neun Jahre alt, wurde er in das Chor der St. Paulskirche aufgenommen. Seine schöne Stimme verließ ihn schon vor dem dreizehnten Jahre, und er wurde nun dem Hrn. Savage, dem Lehrer der Knaben jener Kirche, zum Unterricht übergeben. Dieser behandelte ihn mit großer Strenge, und schien ihm seine Fortschritte erschweren gewollt zu haben. Allein es ist ein Kennzeichen des wahren Genies, besiegbaren Schwierigkeiten nicht nachzugeben. Der junge Zögling, voll Liebe zu der Kunst, von der sein künftiges Glück und Ansehen abhangen sollte, fand Mittel, sowohl in der Theorie, als in der Handfertigkeit, schnelle Fortschritte zu machen. Lange vor dem Ende seiner Lehrjahre erregten seine entwickelten Talente Aufsehen und Beifall: und als er sein eigener Herr war, brachte ihn sein vermehrter Fleiß mit Schnelligkeit wei-

ters und einige Melodieen, die er für den Gebrauch der Sadler's Quellen (Sadler's Wells) schrieb, machten ihn sogleich nicht wenig berühmt *).

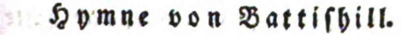
Sein eifriger Untersuchungsgeist, wie ich anderwärts bemerkt habe **), nebst seiner steten Uebung auf der Orgel, hatte auf einmal seinen Geist mit den Schätzen der harmonischen Verbindung und Entwicklung erfüllt, woher er ursprünglich seine Kenntniß schöpfte, und wonach er zuletzt seinen Stil bildete, und verschaffte ihm eine Herrschaft der Hand zur Ausführung alles dessen, was ihm seine Einbildungskraft eingab. So galt er schon am Ende seiner Lehrzeit unter Savage für einen der besten Orgelspieler aus dem Stegreife, deren sich sein Vaterland rühmen konnte. Dr. Boyce, der die Verwandtschaft zwischen den Talenten des jungen Tonkünstlers und seinen eigenen bemerkte, faßte eine Neigung zu dem emporstrebenden Kunstgenossen, und gesellte sich ihn an der königlichen Kapelle, als seinen gewöhnlichen Stellvertreter an der Orgel zu, sobald andere Geschäfte ihn, sie selbst zu spielen, abhielten. Um dieselbe Zeit ging Battishill ein Engagement am Coventgarden-Theater als Orchesterdirector am Flügel ein. Hier lernte er die talentvolle Miß **Davies**, die originelle Margrete in

*) Unter diesen war ein schönes Jagdlied, das aus einem einleitenden Recitativ „The whistling ploughman hails the blushing dawn (der pfeifende Pflüger begrüßt die Morgenröthe) bestand, worauf eine kühne, offene, edle Arie folgte: Away to the copse, to the copse lead away (Fort hin zum Gebüsche, zum Gebüsche führt fort), welche allgemein beliebt ward, und seinen Ruf unter alle Klassen verbreitete.

**) Man s. Publiccharacters, bei Sir Richard Phillips.



en Arien desselben eine Stärke und Originalität der
tasie, und in der Abfassung seiner Partitur eine Ele-
und Meisterschaft, wodurch die große Menge er-
, und jeder Kenner mit Bewundrung erfüllt wurde.
fach waren nun seine Geschäfte, als Lehrer, Orga-
und Theatercompositeur; verminderten aber nicht
Vorliebe für Kirchenmusik, und seine Thätigkeit für
Zu verschiedenen Zeiten schrieb er mancherlei An-
ne und geistliche Gesänge, und componirte selbst eine
mmlung Hymnen von Charles Wesley, dem Bruder
anns, des berühmten Methodisten. Zur Probe des
emeinen vorzüglichen Werths dieser kleinen Stücke,
le ich hier folgendes mit.



Hymne von Battishill.



lomon kaum gehört, als man wegen des Werths dieses Werks den Meister in den ersten Rang seines Faches erhob. Da er das Publikum begierig fand, ihn auch in einer andern Gattung des Tonsatzes kennen zu lernen, so gab er 1749 zwölf Sonaten für zwei Violinen und einen Baß heraus. Außer der Neuheit der Fantasie, welche ihr Stil darbot, bezauberte die innere Schönheit der Gedanken und die meisterhafte Bildung der Harmonie jeden Zuhörer von Geschmack. Bis die schwülstigen Ausschweifungen eines Stamitz und Lord Kelly angenommen wurden, fuhren die eleganten Stücke und wohl durchgeführten Fugen dieser Sonaten fort, das Verzeichniß jedes öffentlichen Concertzettels zu vermehren, und im Theater, als Zwischenspiele, aufmerksam angehört zu werden.

Obgleich Boyce regelmäßig seinen Dienst an der Kapelle verrichtete, so fand er doch Muße, sich seiner Kunst im weltlichen Fache zu widmen; er sammelte alle seine zerstreuten Gesänge und Cantaten, und gab sie in einem Foliobande unter dem allgemeinen Titel, Lyra Britannica, heraus.

In dem nämlichen Jahre wurde er von den vereinigten Kirchspielen, Groß- und Klein-Allerheiligen in Thamesstreet, zum Organisten erwählt, theils aus Achtung vor seinem ehrwürdigen Vater, noch mehr aber wegen seiner eigenen außerordentlichen Künstlerverdienste. Und als der Herzog von Newcastle dem Herzog von Sommerset als Kanzler der Universität Cambridge nachfolgte, wurde ihm für diese Feierlichkeit die Composition einer Ode von Mason und eines Anthems aufgetragen, welche am Pro-

motions-Sonntage in der Marienkirche aufgeführt wurden. Diese für den gewöhnlichen Zweck einer Installation geschriebenen, aber am Ende als Probestücke, ihren berühmten Verfasser die höchste Würde seiner Facultät zu verschaffen, geschriebenen Compositionen, erreichten eine würdigere Bestimmung, als die, auf welche sie ursprünglich berechnet waren. Sein großes Verdienst veranlaßte ein Gesuch bei dem Professor, daß er die Grade des Baccalaureats und Doctorats zusammen ertheilen möchte: er that es, und die Herausgabe seiner Probestücke rechtfertigte bei allen Kunstverständigen die seinen hohen Talenten und gründlichen Kenntnissen ertheilten Würden.

Der folgende Winter brachte seine lebendige, neue und charakteristische Musik zu Chaplet und Shepherd's lottery, zwei Nachspielen von dem sinnreichen Mendez, die mit großem Beifall auf dem Drurylanetheater gegeben wurden. Bald nachher war Dr. Boyce der würdige Nachfolger des Dr. Greene als Director des königlichen Orchesters, welchem jetzt der Esquire Will. Shield so würdig vorsteht. Zu gleicher Zeit übernahm er die Direction der jährlichen Musikaufführung in der St. Paulskirche zum Besten der Söhne der Geistlichkeit, und ehrte hierdurch theilnehmend die wohlthätige Anstalt. Er fügte Purcell's Te Deum Instrumentalstimmen bei, und setzte zwei Antheme, welche noch bei der erwähnten Musikaufführung mit Bewunderung gehört werden.

Im Jahr 1758 erhielt er eine Organistenstelle an der königlichen Kapelle als Nachfolger des John Travers, durch dessen Tod die Freunde einer genialen und

effectvollen geistlichen oder weltlichen Musik einen geschickten Beförderer ihres Vergnügens einbüßten. Diese und seine andern höhern Anstellungen nebst seinem vorgerückten Alter veranlaßten Boyce, seine Parochialdienste in der Stadt aufzugeben, sein Haus in Chancery-Lane zu verlassen, und seine Wohnung in Kensington zu nehmen. Hier setzte er, ungehindert durch Alter und zunehmende Taubheit, seinen Fleiß fort. Indem er dem ursprünglichen Plane des Dr. Greene folgte, die geschätztesten Missen und Antheme, die für die verbesserte Kirche gesetzt waren, zu sammeln, brachte er einen Band von Kirchenmusik zusammen. Die ihm, als Organisten und Componisten der Kapelle, welcher auch die Musik zu Geburtstags- und Neujahrsoden zu liefern hatte, verstattete Zeit, wurde nun hauptsächlich dem theoretischen Unterricht junger Musiker und Organisten gewidmet; dessen ungeachtet fand er Muße, zur Erhaltung seines Rufs viele seiner vorigen Werke wieder durchzusehen, unter welchen die Ouvertüren zu seiner unsterblichen Serenate, und seinen Schäferoperetten (the chaplet und the shepherd's lottery), seine Ouvertüre zu einer Oper des Pindar, und eine zur Aufführung zu Worcester (bei Gelegenheit der Zusammenkunft drei benachbarter und drei andrer Chöre) geschriebene Ouvertüre waren, welche er alle unter dem Titel: VIII Symphonies for Violins and other Instruments, herausgab *).

*) Die schöne Composition für die Versammlung zu Worcester ist in D moll, und sie ist unter dem Namen der Worcester-Ouvertüre berühmt.

Zwei Jahre nachher, als er sich nach Kensington zurückgezogen hatte, gab Dr. Boyce seine gesammelte und dem Könige zugeeignete Kirchenmusik heraus, worauf bald zwei andre Bände folgten; und ich wünschte, ich könnte sagen, daß die fromme Freigebigkeit des Monarchen den Verfasser für den Mangel an hinlänglichen Subscribenten hätte entschädigen können. Nachdem er dieß mühsame und uneinträgliche Unternehmen beendigt, wandte er seinen Fleiß wieder auf das Drama. Da Garrick etliche Jahre vorher den Vortheil der Dienste dieses Meisters in der Composition eines Trauergesanges für den Leichenzug in Romeo und Julie, und in einer ähnlichen Composition für das Stück Cymbeline, erfahren hatte, so wandte er sich jetzt wieder an ihn, für die Gesänge im Wintermährchen (the winter's tale). Boyce führte diese Arbeit in einem Stil aus, der seines Genies würdig war. Um das Jahr 1770 beschloß er, die Ouvertüren zu seinen Neujahrs- und Geburtstagsoden, mit Auswahl gesammelt, herauszugeben. Die Theater- und Garten-Orchester, die bisher in ihren Zwischenspielen und Unterhaltungsstücken auf die Concerte von Corelli, Geminiani, Martini, und auf die Ouvertüren Händel's, beschränkt gewesen waren, empfingen mit Vergnügen Compositionen, die nicht nur in die lange Einförmigkeit Abwechslung brachten, sondern auch Jedermann mit ihrer Originalität, Schönheit und Lebendigkeit bezauberten.

Als Dr. Boyce älter ward, bekam er Anfälle von der Gicht, die endlich so häufig und heftig wurden, daß sie den Magen angriffen, und die Krankheit, die anfangs

zur Schmerz und Unterbrechung seiner Arbeiten herbeigeführt hatte, endigte am 7ten Februar 1779 sein irdisches Daseyn. Neun Tage nachher wurde er in der Gruft der St. Paulskirche, unter angemessenen Ehrenbezeigungen seiner außerordentlichen Verdienste, begraben, und sein Leichenbegängniß war mit einem bisher nie gegen eine ausgezeichnete Person, den berühmten Architekten des prächtigen Gebäudes ausgenommen, beobachteten Zeremonien begleitet.

Dr. Boyce, als eine der Zierden seiner Kunst, erheischt die Huldigung seines Geschichtschreibers: als ein Mann, der seinem Vaterlande Ehre brachte, schmeichelt er dem Stolze jedes Engländers. Begabt mit einem edlen Genie, konnte er sich einer kühnen und großen Erfindung rühmen; tief vertraut mit den mancherlei Vorzügen unserer Kirchencomponisten, wußte er mit der regelmäßigen Harmonie und kunstvollen Modulation des Orlando Gibbons, der Gedrängtheit Bird's und der Zierlichkeit des Tallis, das Feuer und die süße Fantasie Purcell's und Weldon's zu vermischen. In allen seinen Anthemen finden wir die glücklichste Vereinigung der gründlichen Größe und der fließenden Anmuth; in seiner weltlichen Musik eine Reinheit und Originalität des Stils, eine Selbständigkeit des Charakters, wodurch ihm ein Platz unter den begeisterten Tonkünstlern aller Zeiten und Länder angewiesen wird. Wie seine persönlichen Neigungen und Sitten männlich und fein waren, so waren die Ausflüsse seines Genies energisch und lauter. Die Melodien seines Chaplet und seiner Shepherd's lottery zeigen die erfinderische Scherzhaftigkeit

der geregeltesten Fantasie. Untersuchen wir die Partitur seines Salomon, so blicken wir in eine Goldgrube; doch ist dieß Bild nicht treffend, weil alles Gold Boyce's geläutert ist.

Wenn dieser Tonsetzer nicht so völlig empfänglich für öffentlichen Beifall war, als die meisten Gelehrten und Künstler, so kam es daher, weil er nach seinem Urtheil in der Ausführung hinter seinen Ideen von Vortrefflichkeit noch zu weit zurückblieb. Während Künstler und Kunstfreunde seine Arbeiten erhoben, traf es sich oft, daß er von einer geheimen Unzufriedenheit mit ihrem Werthe niedergedrückt wurde. Aber nie war ein großer Geist empfänglicher für die Verdienste Andrer. Mit solchen ehrfurchtsvollen Gefühlen betrachtete er Händel's Talente, daß er, als er zur Krönung des Königs um eine neue Composition der Worte: Zadock, the priest etc. gebeten wurde, es bescheiden ablehnte, indem er sagte: „ich kann mich nicht einer Bewilligung schuldig machen, wodurch meine beschränkten Fähigkeiten mit Händel's Genie in einen Wettstreit kommen würden" *).

Dr. Boyce's moralischer Charakter umfaßte Wahrhaftigkeit, Eheliebe und Gerechtigkeit, während seine Sitten Milde und Artigkeit zeigten. Er war vorzüglich mittheilsam in Ansehung seiner Einsicht; und unfähig, Andre zu beneiden, hägte er keine Empfindlichkeit gegen diejenigen, welche auf seinen wohlverdienten hohen Ruf

*) Als ein Freund zum Lobe seines dreistimmigen Gesanges „'Tis on earth the greatest blessing" diese Composition mit Blow's: „Go, perjured man," verglichen hatte, ward er im Ernste beleidigt; und gab seinem Lobredner die gröbste Schmeichelei Schuld.

eifersüchtig waren. Er hinterließ eine Witwe, einen Sohn, und eine Tochter, zur Erinnerung seiner häuslichen Tugenden, und über den Verlust eines Gatten und Vaters einigermaßen getröstet durch die Bewunderung, welche die Welt dem Künstler und dem Menschen weihte.

Battishill.

Der Tonsetzer, dessen hohe Verdienste eben geschildert worden sind, hatte unter seinen Landsleuten verschiedene achtungswerthe Zeitgenossen, wie Worgan, Stanley, Michael Arne und Andere: kann aber mit keinem Englischen Meister seiner Zeit so schicklich verglichen werden, als mit Jonathan Battishill. Dieser Tonkünstler, der Sohn eines Sachwalters, war zu London im Jahr 1738 geboren. Ungefähr neun Jahr alt, wurde er in das Chor der St. Paulskirche aufgenommen. Seine schöne Stimme verließ ihn schon vor dem dreizehnten Jahre, und er wurde nun dem Hrn. Savage, dem Lehrer der Knaben jener Kirche, zum Unterricht übergeben. Dieser behandelte ihn mit großer Strenge, und schien ihm seine Fortschritte erschweren gewollt zu haben. Allein es ist ein Kennzeichen des wahren Genies, besiegbaren Schwierigkeiten nicht nachzugeben. Der junge Zögling, voll Liebe zu der Kunst, von der sein künftiges Glück und Ansehen abhangen sollte, fand Mittel, sowohl in der Theorie, als in der Handfertigkeit, schnelle Fortschritte zu machen. Lange vor dem Ende seiner Lehrjahre erregten seine entwickelten Talente Aufsehen und Beifall: und als er sein eigener Herr war, brachte ihn sein vermehrter Fleiß mit Schnelligkeit wei-

ley, und einige Melodieen, die er für den Gebrauch des Sadler's Quellen (Sadler's Wells) schrieb, machten ihn sogleich nicht wenig berühmt *).

Sein eifriger Untersuchungsgeist, wie ich anderwärts bemerkt habe **), nebst seiner steten Uebung auf der Orgel, hatte auf einmal seinen Geist mit den Schätzen der harmonischen Verbindung und Entwicklung erfüllt, woher er ursprünglich seine Kenntniß schöpfte, und wonach er zuletzt seinen Stil bildete, und verschaffte ihm eine Herrschaft der Hand zur Ausführung alles dessen, was ihm seine Einbildungskraft eingab. So galt er schon am Ende seiner Lehrzeit unter Savage für einen der besten Orgelspieler aus dem Stegreife, deren sich sein Vaterland rühmen konnte. Dr. Boyce, der die Verwandtschaft zwischen den Talenten des jungen Tonkünstlers und seinen eigenen bemerkte, faßte eine Neigung zu dem emporstrebenden Kunstgenossen, und gesellte sich ihn an der königlichen Kapelle, als seinen gewöhnlichen Stellvertreter an der Orgel zu, sobald andre Geschäfte ihm, sie selbst zu spielen, abhielten. Um dieselbe Zeit ging Battishill ein Engagement am Coventgarden-Theater als Orchesterdirector am Flügel ein. Hier lernte er die talentvolle Miß Davies, die originelle Margrete in

*) Unter diesen war ein schönes Jagdlied, das aus einem einleitenden Recitativ „The whistling ploughman hails the blushing dawn (der pfeifende Pflüger begrüßt die Morgenröthe) bestand, worauf eine kühne, offene, edle Arie folgte: Away to the copse, to the copse lead away (Fort hin zum Gebüsche, zum Gebüsche führt fort), welche allgemein beliebt ward, und seinen Ruf unter alle Klassen verbreitete.

**) Man s. Publiccharacters, bei Sir Richard Phillips.

Liebe auf dem Lande, kennen und liebgewinnen, und nahm sie zur Gattin. Bald nachher ward er Organist der vereinigten Kirchspiele St. Clement Eastcheap und St. Martin Orgar, wie auch an der Christkirche (Newgate-street), wodurch er seine Verbindung mit Dr. Boyce aufzugeben genöthigt war.

Da sich sein Einkommen, wie sein Ruf, vermehrte, gab er die Direction des Theaterorchesters auf, und lebte vom Unterrichtgeben, vom Organistendienst, und von den gelegentlichen Vortheilen seiner Compositionen. Im Jahr 1746 verband er sich mit Michael Arne zur Composition einer ernsthaften Oper, Almena, welche auf dem Drurylane-Theater gegeben wurde. Die Ouvertüre und einige Arien waren von seinem Gehülfen, und die Chöre und übrigen Melodien hatte er selbst geliefert. Das Ganze der Musik war gut, einige von Battishill's Gesängen waren vortrefflich, und seine Chöre bewiesen in der Führung des Gesanges eine Kühnheit des Plans, und in ihren Begleitungen einen Geist und ein Leben, worin sich der Meister und der Mann von höhern Talenten offenbarte. Das Drama jedoch, das zuerst von dem geistreichen Dr. Kenrick entworfen und zum Theil geschrieben worden war; und dann (auf Anlaß eines Zwistes zwischen ihm und Garrick) von Rolt umgeändert und neu bearbeitet wurde, lieferte eine solche unzusammenhangende Masse von Abgeschmacktheit, daß das Stück nur fünf Vorstellungen aushielt.

Nicht niedergeschlagen durch diesen übeln Erfolg, unternahm Battishill bald nachher die Composition eines Stücks, genannt the rites of Hecate. Er zeigte

in den Arien desselben eine Stärke und Originalität der Fantasie, und in der Abfassung seiner Partitur eine Eleganz und Meisterschaft, wodurch die große Menge ergötzt, und jeder Kenner mit Bewundrung erfüllt wurde. Vielfach waren nun seine Geschäfte, als Lehrer, Organist, und Theatercompositeur; verminderten aber nicht seine Vorliebe für Kirchenmusik, und seine Thätigkeit für sie. Zu verschiedenen Zeiten schrieb er mancherlei Antheme und geistliche Gesänge, und componirte selbst eine Sammlung Hymnen von Charles Wesley, dem Bruder Johanns, des berühmten Methodisten. Zur Probe des allgemeinen vorzüglichen Werths dieser kleinen Stücke, theile ich hier folgendes mit.

Hymne von Battishill.




A-gain my mournful
sighs pre-vent the ris-ing morn; A-
gain my wish-ful eyes Look


out for his re - turn. A-
gain my wish - ful eyes — Look
out for his re - turn. I
weep and lan - guish, And I


long my Lord to find, And
♭7 ♮ 6 4
long my Lord to find, And long
6 6 5 7 5 6 5 5 3 6
— my Lord to find, But
5 — 6 7 3 6
wake, a - las! to all my grief, But
6 5 6


wake, a - las! to all my grief, And
load I left be - hind —
— — — and load I left be -
hind.

Bald nach Erscheinung dieser Hymne gab Hr. Battishill eine Sammlung von zwölf Liedern, von mannichfaltigem Werth, und ein Heft Sonaten für den Flügel, nach Art der Händelschen Lessons, heraus, welche blos diesen unvergleichlichen Compositionen nachstanden. Unter seinen einzelnen Arien oder Balladen, die sehr zahlreich sind, finden wir die reizende Pastoralmelodie: „Ye shepherds and nymphs of the grove“ („Ihr Schäfer und Nymphen des Hains“) und das feine und zärtliche Lied, „When Damon languish'd at my feet“ („Wenn Damon mir zu Füßen schmachtete“) seit langer Zeit regelmäßig in die Tragödie the gamester (der Spieler) aufgenommen; die meisterhafte Arie „To reason, ye fair ones, assert your pretence“ zu Vauxhall gesungen; die innige und edle Melodie, zu Garrick's Bacchanalgesange, „When sparkling Champaign rosy mounts to the brain;“ die reiche und glücklich ausgeschmückte Cantate „Hither, hither, young and gay,“ und die schöne und sehr beliebte Ballade, „Kate of Aberdeen.“

In der Composition von Catches und Glees bewies dieser Meister viel Erfindung, Einsicht und Kunstgewandtheit. Viele Jahre hindurch wurden seine Gesellschaftslieder in dem Adeligen Catch-Club (in Thatched House, auf der Jacobsstraße) aufgeführt, und um 1771 widmete ihm diese joviale Gesellschaft eine goldne Medaille, als Preis für das beste muntere Lied (glee), das ihrem Urtheil unterworfen worden *).

*) Diese glückliche Composition war der bekannte dreistimmige Gesang: Come, bind my brows, ye wood nymphs fair.

Zunächst unterhielt sich Battishill gelegentlich mit der Composition drei-, vier- und fünfstimmiger Liebes- und Gesellschaftslieder und moralischer Gesänge; und 1776 gab er zwei treffliche Sammlungen unter dem allgemeinen Titel glees heraus. Um dieselbe Zeit verband sich ein achtbarer Schauspieler, Lee, der einen edlen Entwurf zu einer poetischen und musikalischen Unterhaltung angegeben hatte, zu dessen Ausführung mit Battishill und dem geistvollen Joseph Baildon. Die Unterhaltungen fanden in dem großen Saale der Crown- und Anchor-Tavern Statt. Lee declamirte Stücke aus Shakspeare, Milton, Dryden, Pope und Collins; Baildon componirte mehrere originelle und höchst interessante Melodieen; und Battishill lieferte einige Chöre, deren gelehrte Bearbeitung, Feuer und Würde vom neuen seine lebendige Phantasie und tiefe Kenntnisse offenbarten *).

Die Regel dieses Clubs war, jährlich drei Goldmedaillen zu vertheilen; eine für den besten ernsthaften Gesang (glee), eine für den schönsten fröhlichen, und eine für den vorzüglichsten catch. Es gab gewöhnlich viel Bewerber, und da bei Entscheidung über den Werth ihrer Produkte die Subskribenten selbst Schiedsrichter waren, so wurde die dem besten ernsten glee gebührende Medaille oft ziemlich komisch verliehen; und der Ausspruch, der den besten lustigen glee erwählte, war oft ernsthaft irrig. Der gegenwärtige Fall jedoch machte eine ehrenvolle Ausnahme von dem gewöhnlichen Misgriff des Clubs, weil die besagte Composition eine der feurigsten, geistreichsten und genialsten ihrer Art ist.

*) Einer von diesen Chören fing an: Better to reign in hell, than serve in heaven; ein andrer: Regions of sorrow, doleful shades. Die ganze Unterhaltung war sehr verständig und fein; und die Aufmunterung, die sie, bis zur Unterbrechung durch Lee's Kränklichkeit, erhielt, verrieth einen reinen und edlen Geschmack.

Nach dem Tode seiner Gattin (einer schönen, bezaubernden, gefühlvollen Frau) im Jahr 1777, ergab sich dieser vortreffliche Künstler, der seit langer Zeit sehr häuslich gelebt hatte, allmählich gesellschaftlichen Genüssen, verschwendete seine Zeit, sein Vermögen und seine Gesundheit in üppigen Zusammenkünften und im Wein, und untergrub ein männliches Genie und eine gesunde Constitution. Nach einer langen, langsam verzehrenden Krankheit starb er in seiner Wohnung zu Islington am 10ten Dezember 1801. Sein Verlangen im Tode war, in den Gewölben der St. Paulskirche begraben zu werden, und legt mich, bat er, zu dem großen Mann, Dr. Boyce. Er hatte diesen Künstler geliebt und bewundert, und sein Wunsch wurde in Erfüllung gebracht. Die Versammlung bei dem Leichenbegängniß war sehr zahlreich. Während des Durchzuges zum Chor wurde sein herrliches Anthem, „Call to remembrance" („Ruf' ins Gedächtniß") gesungen, und vom Hrn. Attwood auf der Orgel begleitet. Die vornehmsten Leidtragenden waren der verstorbene Dr. Arnold und der Verfasser dieser Geschichte, welcher eine Trauermesse für diesen Anlaß componirt hatte, die im Mittelpunct der Kirche gerade über dem Grabe gesungen wurde.

Die Werke dieser Zierde seiner Zeit sind durch eine besondre Kraft der Ideen, durch beträchtliche Originalität und Lieblichkeit, und durch schöne harmonische Anordnung bezeichnet. Seine Antheme tragen den Charakter von der Gelehrsamkeit und ruhigen Würde (sober majesty) von Boyce's besten Kirchenstücken; und seine Chöre in Almena lassen sich mit denen in der berühm-

ten Serenate seines frühen Freundes und Lieblingsmeisters vergleichen. Seine Gesänge in derselben Oper sind höchst blühend, rührend zärtlich, oder voll eindringender Kraft. „When beauty on the lovers cheek“ („Wenn Schönheit auf des Lieblings Wange“) ist reizend liebevoll; und die zwei Baßarien, „Pois'd in heaven's eternal scale“ („Gewogen auf des Himmels ew'ger Waage“), und „Thus when young Ammon march'd along“ („So wenn einher der junge Ammon schritt“) zeigen eine männliche Kraft und eine reiche Fantasie, wie kaum von Purcell übertroffen worden.

Battishill verband mit einem höchst gebildeten Geschmack in seiner Kunst eine allgemeine und brennende Liebe der Wissenschaften, welche durch eine gewählte und ansehnliche Büchersammlung genährt wurde. Sein Gedächtniß war außerordentlich. Weder die einmal gelesene Schrift, noch die einmal gespielte oder gehörte Musik, konnte er je vergessen. Die längsten Compositionen von Händel, Corelli, Arne oder seinem geliebten Boyce, standen seiner Erinnerung immer genug zu Gebote, die Hülfe des Textes entbehrlich zu machen *). Er pflegte nicht sehr geschwind zu spielen. I am no finger-merchant (ich bin kein Fingerhändler), sagte er oft selbst. Aber seine Fantasieen auf der Orgel waren voll, gelehrt und höchst sinnreich; sein Flügelspiel sauber, geschmackvoll

*) Zum Belege von Battishill's ungemeinem Gedächtniß wurde mir ein besondrer Fall vom Dr. Arnold angegeben. Als er einmal bei mir zu Mittage speiste, sagte A., spielte und sang er blos aus dem Gedächtniß verschiedene Arien aus meinem Prodigal son, die er seit mehr als zwanzig Jahren nicht gehört, und die ich selbst fast vergessen hatte!

und emphatisch; und unter allen Meistern seiner Zeit verstand niemand besser oder drückte keiner bedeutender Händel's Sinn aus, als er. Man hat daher gesagt: Händelsche Concerte von Battishill vortragen hören, heißt Händel selbst hören.

Zwanzigstes Kapitel.

Allgemeiner Zustand der Musik in England vom Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an bis auf die gegenwärtige Zeit.

Der Leser hat bemerkt, daß von dem Zeitpunct an, mit dem die Erzählung dieses Kapitels anfängt, eine Menge Englische Tonkünstler, durch ihre Talente und Kenntnisse, beträchtlichen Glanz über ihr Vaterland verbreitet, und beigetragen haben, ihm eine achtbare Stelle unter den die Künste und Wissenschaften pflegenden Reichen anzuweisen.

Nichts zu sagen von Purcell's unvergleichlichen Werken; so beweisen die Theatercompositionen und einzelne Gesänge von Eccles; die Missen und Antheme der Musik zu Congreve's Urtheil des Paris, und verschiedene zerstreute Melodieen, von Weldon; und der Arien in der Oper Circe, und mancherlei angenehme Balladen, von Banister, die Fortschritte des Brittischen Fleißes und die Geschmacksbildung in der Tonkunst im Anfange des 18ten Jahrhunderts. Eine Bekanntmachung in der Londoner Gazette N. 3585 für Englische Componisten, daß verschiedene angesehene Personen zur Aufmunterung der Musik zweihundert Guineen

zur Vertheilung in vier Preisen für die besten Compositionen ausgesetzt haben, ist ein erfreulicher Beweis, daß vor 120 Jahren Englisches Genie von Englischer Freigebigkeit begünstigt worden ist *). Die musikalische Aufführung im Gesange und auf Instrumenten nahm auch an öffentlicher Aufmunterung reichlich Antheil. Im Jahr 1708 wurde ein von der Mad. Champion, der Sängerin, zu ihrem Benefiz im Lincoln's-Inn-Theater auf dem Flügel vorgetragenes Stück (als der erste Versuch dieser Art) sehr günstig aufgenommen; und das große Vergnügen, womit man in den Zwischenacten Arien hörte, und der Glanz der in den York-Buildings und anderwärts aufgeführten öffentlichen Concerte, ist ein erfreulicher Beweis eines ziemlich allgemein verbreiteten Geschmacks an Musik.

Zu dieser Zeit begann der verfeinerte Genuß einer Oper auf Italiänische Art die Londoner zu ergötzen; und die Virtuosität eines Englischen Violinisten unterhielt zuerst das Publikum mit einem Solo von Corelli **). Auf dem Drurylane-Theater führte der gründlich gelehrte Pepusch am Flügel den Vorsitz, und er ward bei dem Herzog von Chandos Kapellmeister; und wenn sein natürlicher Geschmack nicht so vortrefflich war,

*) Die Bewerber wurden bei dieser Gelegenheit an den bekannten Jacob Tonson verwiesen, und der erste Preis wurde Weldon, der zweite Eccles, der dritte Daniel Purcell (Heinrichs Bruder), und der vierte Gottfried Finger zuerkannt.

**) Corelli's Solos waren noch nicht in England gestochen gewesen; und die Geschicklichkeit des Spielers, Dean's, wie sie auch seyn mochte, zog Vortheil sowohl aus der Neuheit, als aus dem Reichthum der Composition.

um eine Lobrede auf ihn zu rechtfertigen, so sind doch die in seinen Missen und Anthemen bemerkbare theoretische Meisterschaft, seine Masken Venus und Adonis, und der Tod der Dido; seine Cantaten, und seine Abhandlung über Harmonie, dem damaligen Zustande der Musikkenntniß in England ehrenvoll; während die Einsicht, mit welcher dieser gelehrte Meister Bässe zu der Bettler-Oper (Beggars Opera) unterlegte, dem Dichter Gay zu dem Glück, das dieses Stück machte, sehr vortheilhafte Dienste leistete. Travers, der als wackerer Tonkünstler und als gesetzter, obwohl fantasiereicher Componist sich die Organistenstelle an der königlichen Kapelle erwarb, bereicherte das Verzeichniß Englischer Musik mit seinen Anthemen und Canzonetten; und Galliard's Talente glänzten in seinem schönen Jagdliede „With early horn“ („Mit frühem Horn“), und in seiner Musik zu Milton's Hymne von Adam und Eva; und in mancherlei Compositionen zeigte er sich als einen geschickten Hoboisten.

Die Ankunft Händel's, Geminiani's und Veracini's brachte nach England Alles, was großartig ist in der Composition, und Alles, was trefflich ist im Violinspiel; und die Gesangfähigkeiten der Cuzzoni und Farinelli's, Beard's und Lowe's, der Miß Cäcilia Young, und andrer Englischer und Italiänischer Sänger, verbreiteten Wärme über die dramatischen Vorstellungen, und beförderten den öffentlichen Geschmack. Im Jahr 1715 bewiesen Dubourg's frühzeitige Talente, was ein Knabe von zwölf Jahren schon Vorzügliches auf der Violin erreichen konnte; und Ca-

Prucci, den der Graf von Burlington aus Italien mitbrachte, ließ seine außerordentliche Meisterschaft auf demselben Instrumente bewundern.

Das Jahr 1722 zeichnete sich aus durch Einführung einer neuen Art Unterhaltung, Ridotto genannt, welche aus einer Reihe erlesener Gesänge und einem darauf folgenden Ball bestand, worin die ausübenden Personen mit der Gesellschaft zusammenkamen, welche von der Fronte des Hauses über eine das Parterr mit dem Theater verbindenden Brücke gingen *). Zu derselben Zeit ließ Mistreß Sarah Ottey ihre Geschicklichkeit auf drei Instrumenten, der Baßviole, der Violine und dem Flügel, bewundern; Hr. Thompson erzeugte durch die Herausgabe einer Sammlung Schottischer Melodieen in England einen Geschmack für diese nördlichen Tonweisen, der seitdem mehr oder weniger sich erhalten hat; und Castrucci erfreute das Publikum mit einem Concert, worin das natürliche Echo zuerst durch Instrumente nachgeahmt wurde. Concerte für zwei Trompeten, — für zwei Hoboen und zwei Flöten, und Solos auf der größen Laute (Arch-lute), und auf der Baßviole, welche in Carbonelli's Nachrichten angekündigt wurden, beweisen die Mannichfaltigkeit und den glücklichen Fortschritt im Spiel der Instrumente; und die Geschicklichkeit, womit Babel, ein Stadtorganist, die künstliche und überladene Musik der Tasteninstru-

*) Die bei dieser Gelegenheit aufgeführten Gesänge waren aus den letztern Opern gewählt, und wurden von Senesino, Baldassari, Mad. Anastasia Robinson und Salvai gesungen.

mente Vereinfachte, war eben so merkwürdig, als nützlich *).

Das folgende Jahr gewährte den Freunden der Virtuosität auf Instrumenten den Genuß der weichen Töne und des mannichfachen Ausdrucks auf Giuseppe San Martini's Hoboe, und das Vergnügen des Violinspiels, worin der junge John Clegg seine Gewandtheit zeigte; und 1724 trat Festing mit seinen Talenten als Tonsetzer und Violinist auf. Im Frühlinge dieses Jahrs bewies Corbet, der erste Anführer bei der Oper, in einem Concert, das aus neuen Concerten für Violinen, Hoboen, Trompeten, Flöten und Waldhörner bestand, die allgemeinen Fortschritte im Instrumentenspiel. Um dieselbe Zeit erschienen drei Cantaten, deren Schönheit und Kunstgehalt die Verdienste Georg Hayden's, Organisten von Bermondsey, bekannt machte; Verdienste, die noch mehr aus mancherlei einzelnen Gesängen, und besonders aus seinem reizenden und interessanten Duett, „As I saw fair Clora walk alone," hervorleuchteten.

Die Thronbesteigung Georg des II., im Jahr 1727, gab einer von Händel's schönsten Compositionen, seinem Krönungsanthem, die Entstehung; und das Blatt, welches diese nur seinen außerordentlichen Talenten angemessene Arbeit ankündigte, versprach dem Publikum an demselben Tage zwölf Sonaten für zwei Flöten und einen Baß von dem talentvollen San Martini. Zu Ende die-

*) Nämlich für Liebhaber, die nichts Schweres spielen können, und die volle Harmonie, welche durch solches Arrangiren verloren geht, nicht vermissen. A. d. U.

ses Jahres stieg Gay's Dichterruhm aufs Neue in einem unvergleichlichen Pasticcio der Englischen Bühne *), wobei in musikalischer Hinsicht Pepusch **) glänzte; einem Stück, aus dessen außerordentlichem Glück sich der damalige Geschmack des Publikums und die bezaubernde Wirkung der einfachsten, gehörig angebrachten und ausgeführten Melodieen erkennen läßt.

Um diese Zeit erschienen zwei Seltenheiten: Joachim Friedrich Creta blies auf zwei Waldhörnern die erste und zweite Stimme, so wie sie gewöhnlich von zwei Personen geblasen werden; und ein siebenjähriger Knabe, Kunzen, Sohn eines Organisten zu Lübeck, zeigte seine Fertigkeit auf dem Flügel. Ehe er England verließ, gab er eine Sammlung Sonaten heraus, die eben so ausgezeichnet in ihrem Stil, als in ihrer Schwierigkeit waren. Im Jahr 1730 trat Miß Raftor, die nachherige berühmte Mrs. Clive, als eine vorzügliche komische Sängerin auf der Drurylaner Bühne auf, und zwar zum Besten Henry Carey's, in dem von ihm geschriebenen und componirten Honest Yorkshireman ***). Die von Natur vortreffliche Stimme und der

*) Die Neuheit des Stoffs und der Handlung, das Interesse und die Lebhaftigkeit des Dialogs, und die Einfalt und Lieblichkeit der Gesänge gaben der Bettleroper (beggar's Opera) sogleich einen großen und dauernden Ruf, wiewohl sich zweifeln läßt, ob ihr Kunstwerth ihrem moralisch bedenklichen Eindruck auf die niedern Stände das Gegengewicht halte.

**) P. schrieb die Ouvertüre und arrangirte die Volkslieder zur Bettleroper. A. d. U.

***) Dr. Burney scheint diesen Carey mit dem Dichter und Tonsetzer des Devin du village, den kalten, oberflächlichen

schöne deutliche Triller der Miß Cäcilia Young, einer Schülerin Geminiani's, der nachherigen Gattin des Dr. Arne, machten sie zur ersten Englischen Sängerin ihrer Zeit und erhoben den Charakter unsrer Sängerinnen. Während sie das Publikum der Drurylaner Bühne bezauberte, erregte der junge Clegg zu Dublin mit seinem Violinspiel, und seine Schwester mit ihrem ausdrucksvollen Gesange Bewunderung.

Im Jahr 1731 erschien die Village opera, eines von der Menge Stücke, die durch das außerordentliche Glück der Bettleroper veranlaßt wurden. Dieß von Charl. Johnson zu alten Melodieen geschriebene Stück ward wohl aufgenommen, und hatte in Bickerstaff's Augen Werth genug, ihn zu einer Nachahmung in seiner Oper, Love in a village, zu berechtigen *). In der nämlichen Periode empfing das Publikum die musikalische Farse, the devil to pay, welche der Mrs. Clive neue Gelegenheit gab, als launige Sängerin zu glänzen.

Außer den Verdiensten Dubourg's, Clegg's, Festing's und andrer um diese Zeit in England blühender Tonkünstler, sind noch die von verschiedenen andern zu bemerken. Kytch zeichnete sich aus auf der Hoboe; Boston auf der Flöte; Karba auf dem Fagott; Valentin Snow auf der Trompete: auf der Orgel bewiesen Roseingrave, Greene, Robinson, Magnus, James, und der junge blinde

Carey mit dem glühenden und tiefen J. J. Rousseau zu vergleichen!

*) Man muß indeß zu Gunsten Johnsons gestehen, daß Bickerstaff es leichter fand, sein Modell zu bestehlen, als zu verbessern.

Stanley viel Genie, Gelehrsamkeit und Fertigkeit. Zu derselben Zeit bemächtigten die großen, aber unähnlichen, Talente Pepusch's und Galliard's sich beinahe des Gebietes der dramatischen Composition; aber endlich brachten neue Versuche musikalischer Darstellung zwei Männer von Talent, Lampe und Arne, empor, welche anfangs die Gunst des Publikums mit jenen zu theilen verdienten, dann mit ihren besten Arbeiten wetteiferten, und sie endlich fast von unsern Bühnen verdrängten. Doch machten um diese Zeit noch andre in der nämlichen Compositionsgattung Anspruch auf Ruhm. Zwei Englische Opern, componirt von John Christian Smith für Lincoln's-Inn-Fields, und das Oratorium Judith, von De Fesch, erhoben das Englische Talent in ein sehr günstiges Licht.

Händel, Corelli, und Geminiani indessen fuhren fort, den überfeinen Geschmack der höhern Kenner zu mäßigen, welche ferner durch die eingeführten Solos von Tartini, und De Santis aus Neapel, für die Violine, und durch die von Buononcini, Quantz, Valentini und Tessarini für die Flöte, erfreut wurden.

Im Jahr 1735 kam Caporale an, und gab neue Beweise von den Fähigkeiten des Violoncells im Ton und Ausdruck. Ein Jahr drauf zeigte Mistreß Cibber vervollkommnete Talente mit ihrer lieblichen Stimme und ihrem emphatischen Gesange, dem nur ihre Gabe als tragische Schauspielerin gleichkam, wie sie in der Rolle der Zara darlegte, wo ihr Bruder Thomas Augustin Arne das Publikum mit mehr naiven, gefälligen

und wahrhaft Englischen Melodieen, als irgend ein anderer Componist, ergötzte. Um dieselbe Zeit zogen die Sänger Beard und Lowe, jener mit seinem natürlichen Geschmack, und dieser mit seinen reichen, süßen und männlichen Tönen, das Publikum in Covent-Garden, und machten die angenehmen Unterhaltungsstücke Royal Chace, oder Merlin's Cave noch beliebter *).

Im Jahr 1737 ahmte das burleske Stück, Dragon of Wantley, von Carey geschrieben, und von Lampe in Musik gesetzt, die Italiänische Manier nach; und diese glückliche Nachahmung erwarb ihm viele Wiederholungen. In diesem Jahre folgte der gelehrte und talentvolle Kelway dem geschickten Weldon als Organist an der Martinskirche in the Fields nach; und der gebildete Keeble aus Chichester, und der geschmackvolle Gladwin fingen an, ihren saubern und leichten Vortrag auf dem Flügel zu zeigen. Um diese Zeit wurde Castrucci im Opernhause durch Festing ersetzt, während die ausgezeichneten Fähigkeiten Clegg's in Ton, Ausdruck und Gewandtheit seinen Ruf auf seiner einnehmenden Violine bewährten **).

*) Lowe erfreute die Zuhörer von Drurylane, und Beard die von Coventgarden. Die beliebten Englischen Sängerinnen waren damals die drei Miß Youngs: Cäcilia, Isabella, und Esther.

**) Castrucci, sagt man, war Hogarth's in Wut gebrachter Tonkünstler (enraged musician). Man hielt ihn lange für wahnsinnig; aber seine zwei Sammlungen Solos, und Partieen zwölf Sonaten für Violinen, aus deren Bestandtheilen Händel und Corelli manche Blüthe auszulesen würdig fanden, tragen keine Spur einer gestörten Einbildungskraft. Clegg's Geisteskräfte aber unterlagen wirklich dem zu star-

Im folgenden Jahre 1738 führte Arne's Comus auf die Englische Bühne eine leichte, muntre und originelle Art Melodie ein, welche nebst den folgenden dramatischen Werken und vielen einzelnen Gesängen dieses Meisters, Einfluß auf den Nationalgeschmack hatte; während die Ankunft des berühmten Cervetto die edlen und männlichen Töne des Violoncells in hohe Gunst brachte, es zum Range eines Solo-Instruments erhob, und den Engländern von einer nicht vermutheten vortheilhaften Seite bekannt machte.

Die zunehmende Liebe zur Vocal- und Instrumentalmusik um diese Zeit unter den feinen und mittlern Klassen der Gesellschaft veranlaßte die Errichtung eines Concerts im Hickford's Saale in der Brauerstraße (brewer-street), wo Festing seine Talente als Anführer zeigte, und zwei andre in der Castle- und in der Swan-Taverne in der City von London, welche lange Zeit der geschickte Stanley dirigirte. Allein diese Periode zeichnet sich vorzüglich durch die Stiftung eines Kapitals zur Unterstützung abgelebter Musiker und ihrer Familien aus; eine zu löbliche und wohlthätige Anstalt, um nicht von unsern Theatergesellschaften nachgeahmt worden zu seyn *). Das Unternehmen wurde vom König unter-

kem Studium und Fleiß; und die Freunde hoher Virtuosität hatten den Schmerz, ihn, der sie so oft und so sehr ergötzt hatte, im Bedlamhospitale zu wissen.

*) Dieser preiswürdige Plan wurde nachher zu Wien und in andern Städten Europa's angenommen. [In Leipzig besteht nun seit 34 Jahren ein solches Institut für alte und kranke Musiker und deren Witwen, zu dessen Erhaltung und Beförderung jährlich ein besondres großes Concert aufgeführt

sucht; aber die wichtigste Stütze fand es in Händel's Ansehen und Theilnahme, welcher die erste Musikaufführung der Anstalt mit seiner persönlichen Leitung und seinem Spiel ehrte *); im Jahr 1740 gab er wohlwollend zur zweiten seine Acis und Galathea, und zur dritten (1741) seinen Parnasso in festa, welche er ferner aufführte, und den schätzbaren Beitrag seines Orgelspiels lieferte. Es war in den letztern dieser Jahre, in welchen Englands Dank für seinen wohlthätigen Edelsinn und sein unvergleichliches Genie sich dadurch bewies, daß sie ihn nöthigten, sich zur gebührenden Schätzung seines unsterblichen Messias an Irländischen Geschmack zu wenden **)!

wird, so wie ein solches auch zum Besten der Armenanstalt daselbst jährlich Statt findet. A. d. U.]

*) Das Concert bestand aus dem Alexandersfest und mehreren Concerten auf verschiedenen Instrumenten, und Händel spielte ein neues Concert, das er für die interessante Gelegenheit gesetzt hatte.

**) Strong in new arms, lo giant Handel stands,
Like bold Briareus with a hundred hands;
To stir, to rouse, to shake the soul he comes,
And Jove's own thunders follow Mars's drums.
Arrest him, Dulness! or you sleep no more —
She heard, and drove him to the Hibernian shore.

Pope's Dunciad. B. IV. v. 65.

„Dem Riesen Händel wird's im neuen Helm gelingen,
Mit hundert Händen, seht! da steht Briarius;
Er kommt, er weckt, er rührt, und will die Seel' erschüttern;
Der Donnerkeil muß selbst vor Martis Trommel zittern.
Halt ihn, o Dummheit, auf; sonst liegst du kraftlos da —
Sie hört's — und treibet ihn bis nach Hibernia.

(S. Mattheson's Lebenslauf von G. F. Händel. S. 101 f.)

Auf unsern Theatern machten die Compositionen Händel's, Corelli's, und Geminiani's, nebst einigen Stücken Purcell's, den Vorrath der Musik für die Zwischenacte aus, und in der Brewerstreet und City gaben sie auch die Instrumentalstücke für die Abonnementsconcerte ab *). Von unsern einheimischen Violinisten waren Festing, Collet und Brown die vornehmsten; und unter den Italiänischen Veracini, Carbonelli und Pasquali; das Violoncell verdankte das Meiste dem Geschmack und den Talenten Caporale's, Pasqualino's und Cervetto's; die Hoboe fand ihre Virtuosen an San Martini und Vincent, seinem würdigen Schüler; Wiedemann und Balicourt zeichneten sich auf der Flöte aus; Miller und Hebden auf dem Fagott; und Kelway, Stanley, Keeble und Gladwin waren die geschätztesten Organisten. Um diese Zeit versöhnte Jozzi, ein Italiänischer Operist, die Engländer für seine Täuschung, die von ihm selbst mitgebrachten Flügelstücke Alberti's für seine eigene Arbeit auszugeben, durch die Nettigkeit und Präcision, womit er ihre schwierigsten Gänge ausführte, und durch seine elastische und nachdrückliche Behandlung der Tasten, wodurch er ein des sostenuto und des sentimentalen Ausdrucks unfähiges Instrument zu veredlen schien.

Die vorzügliche Musik für Tasteninstrumente beschränkte sich um diese Zeit auf Händel's Flügelstücke

*) Frasi und Beard sangen in den Swan- und Castle-Concerten; in dem erstern war auch Miß Turner die Lieblingssängerin.

und Orgelconcerte, und die zwei ersten Hefte von Domenico Scarlatti. Diese Producte der zwei in ihrer Art größten Meister, obgleich in Stil und Absicht ganz von einander verschieden, waren eben so entfernt von der Manier oder dem Geschmack der Compositionen von Alberti und Paradies, welche folglich eine dritte Gattung bildeten. Eine vierte Klasse lieferte William Felton, Präbendarius von Hereford, welcher mit Händel's nüchterner Simplicität viel von Alberti's Lebhaftigkeit in seinen drei Heften Concerten vermischte, von welchen zwei sehr bewundert und sehr allgemein gespielt wurden. Unter diesen Meistern, welche darauf stolz waren, Scarlatti's Stücke zu spielen, stand Kelway, Geminiani's Schüler, oben an. Eine meisterhafte Wildheit auf der Orgel hatte ihm den Namen eines großen Organisten verschafft; allein die unglückliche Herausgabe einer Sammlung Flügelcompositionen bewies seine Unbehülflichkeit und Unfruchtbarkeit im Tonsatze.

Gladwin, der in den Vauxhallgärten (so wie Keeble zu Ranelagh) lange an der Orgel den Vorsitz geführt hatte, bekam nun Hrn. Worgan, seitdem Dr. Worgan, zum Nachfolger. Palestrina und Händel waren die Bewundrung dieses Meisters, und seine Muster. Alle Abende der Jahrszeit führte der geschickte Künstler nach einem einleitenden Vorspiel, in welchem er Palestrina's Harmonie und Modulation nachahmte, eine Fuge in Händel's Stil aus, und erhielt einen Beifall, der ihn zu Stanley's Nebenbuhler machte *).

*) Worgan's erster Lehrer war sein Bruder; sein zweiter

Händel, der nun das Opernfach verlassen, legte sich jetzt ganz auf das Oratorium. Francescina war sein erster Sopran, Beard sein erster Tenor *): und die Stelle des Anführers wurde von dem einfachen, aber sichern und einsichtsvollen Carbonelli besetzt. An der Spitze unsrer Kirchenmusik stand der wackre Tonkünstler und geschickte und fruchtbare Componist, Dr. Greene: und unsre Theater wurden von den lieblichen und lebendigen Melodieen Arne's und Boyce's belebt.

Der Sommer von 1745, in welchem Tyers, der Eigenthümer der Vauxhallgärten, sein Orchester auf Singcompositionen ausdehnte, schmückte die Abenderholungen des damals in seinen Umgebungen und Verzierungen so einfachen, natürlichen und vollkommen ländlichen Aufenthalts mit den vereinigten Talenten Lowe's, Reinhold's und der Mad. Arne. Aus dieser Laube, wo sie zuerst gehört wurden, strömten die Melodieen unsrer reizendsten Balladencomponisten hervor, um sich dann schnell über das ganze Königreich zu verbreiten. Das Orchester wurde von dem kräftigen und gewandten, wo nicht geschmackvollen oder zierlichen, Richard Collet angeführt, dessen Ton voll, hell und geschmei-

war Roseingrave, und endlich benutzte er Geminiani's Talente, Geschmack und Einsichten, welcher die Aufmerksamkeit seines Schülers auf Originalität des Stils beschränkte, und dadurch auf Affectation und Eccentricität brachte.

*) Lowe übernahm bisweilen eine untergeordnete Rolle: aber seine fast gänzliche Unwissenheit in der Musik war dem schönsten Tenor hinderlich, der je in einem Lande gehört wurde, eine höhere Rolle angewiesen zu erhalten.

dig war. Die Principalstimme des Violoncells oder des Fagotts wurde mit der ihm eignen Geschicklichkeit von Hebden nicht selten gespielt. Die Silbertöne von Valentin Snow's Trompete verbreiteten ringsumher ihre volle oder gemilderte Kraft; und Vincent's einnehmende Hoboe vermischte mit ihnen ihre feinen Töne.

Zu dieser Zeit unsrer musikalischen Laufbahn wurde von Hrn. Lacey, Mitprivilegirtem des Drurylanetheaters, ein andrer Ort ländlicher Unterhaltung eingerichtet. Der Anfang wurde mit Morgenconcerten gemacht; aber wegen der unschicklichen Abziehung der jungen Kaufleute von ihren Geschäften wurden sie in Abendconcerte verwandelt. Festing war der Anführer; und nach Keeble spielte Butler die Orgel. Ursprünglich waren Oratorien-Chöre die Hauptmusikstücke; aber das zu Vauxhall gegebene Beispiel von Sologesängen war zu anziehend, um nicht nachgeahmt zu werden. Beard, die Frasi und andre Lieblingspersonen wurden daher angestellt; und die Talente Caporale's, des besten Violoncellisten, und Miller's, des vorzüglichsten Fagottisten ihrer Zeit, trugen zur Bereicherung des Orchesters bei.

Als Giardini ankam, 1749 oder 1750, war dieß der allgemeine Zustand der Musik in London. Er fand Etwas zu bewundern, aber nichts, das er nicht übertreffen konnte; und es war zugleich sein Interesse, sein Vergnügen und ein Gegenstand seiner außerordentlichen Fähigkeit, einem Instrumente neue Wichtigkeit zu geben, dessen größere Eigenschaften noch erst durch solche Talente, wie die seinigen, in England zu enthüllen waren.

Festing, der viele Jahre hindurch bei der Oper angeführt hatte, ward ein Opfer von mancherlei Kränkungen, von denen, wie man glaubt, die aus Giardini's Nebenbuhlerschaft und Ueberlegenheit entstandenen nicht die geringsten waren, und hatte zu Ranelagh Herrn Abram Brown zum Nachfolger, dessen klarer, lebhafter und lauter Ton seine Hauptempfehlung war.

Um diese Zeit erschien ein geistreiches und selbst geschmackvolles, doch nicht von Irrthum freies Werk, on musical expression (über musikalischen Ausdruck). Der Verfasser, Charles Avison, Organist zu Newcastle, hatte nicht nur Italien besucht, sondern auch Geminiani's persönlichen Unterricht genossen. Wenn man aber, ungeachtet einiger Irrungen über die verglichenen Verdienste Rameau's, Marcello's, und Händel's (im Fall solche Meister unter einander verglichen werden könnten), seinem Versuche alles Lob geben muß, so ist man doch auch genöthigt, die Schwäche und Incorrectheit seiner Compositionen einzugestehen.

Die zwei vornehmsten Beschützerinnen der Tonkunst in diesem Zeitraum waren Lady Brown, und Mistreß Fox Lane, nachmalige Lady Bingley. Die letztere öffnete häufig ihr Haus für Giardini's Virtuosität: und als Signora Mingotti ankam, und ihre Kunsttalente mit denen des Fürsten der neuern Violinisten verband, machte Mrs. Lane ihre Angelegenheiten ganz zu den ihrigen. In ihren Privatconcerten, welche sie anhaltend abwartete, saß sie selbst gewöhnlich am Flügel: so oft sie diesen Platz ablehnte, wurde er von Lady Milbanke oder Lady Edgecumbe besetzt; und Lady Rockingham, die

verwitwete Lady Carlisle, und Miß Pelham, Schülerinnen Giardini's und der Mingotti, pflegten zu singen.

Während London die grossen Talente, die sich seinem Geschmack darboten, beschützte und genoß, wurde Edinburg durch die Kunstfähigkeiten Lampe's und Pasquali's erfreut. Und diese Stadt war so freigebig gegen ihre Verdienste, und die Sitten der Einwohner gefielen ihnen so wohl, daß beide bis an ihren Tod daselbst blieben *).

Auf unsern Nationalbühnen wurden Corelli's, Geminiani's und Händel's Werke vor dem Aufziehen des Vorhanges und zwischen den Acten mit unvermindertem Vergnügen gehört; und während unsre Concerte zahlreich und stark besucht waren, wurden die Besucher von Vauxhall und Ranelagh mit Compositionen neuer Tonkünstler begrüßt. Unter diesen war Dr. Samuel Howard. Die leichten, einfachen Melodieen dieses achtungswürdigen, schlichten, ungekünstelten Engländers kamen dem reinsten Stil des Dr. Arne näher, als die Balladen irgend eines andern Tonsetzers. Wenn aber der Teutsche und der Italiänische Stil, so weit jeder bisher in England geduldet worden war, mit Howard's Geschmack übel zusammenstimmte, so war die neue, durch die ausländische Phantasie und die künstlichen Partituren Bach's und Abel's eingeführte, Art Composition noch weniger seinem Urtheil, oder Vorurtheil angemessen. Durch den Einfluß der Beispiele des ersten nahmen die Singcompositionen unserer öffentlichen

*) Lampe soll aber seine Ankunft in Edinburg nicht lange überlebt haben.

Gärten einen neuen Charakter an; während der andre in unsre Ouvertüren, Concerte und Sonaten eine blühendere und mehr ausgebildete, doch minder kühne und edle Manier brachte, als die uns von dem Genie des großen Meisters dargebotenen Muster, dessen Stil wir lieben gelernt hatten, und nachahmen zu können, stolz waren. Selbst Arne's „naive Waldnoten" (native wood-notes) änderten ihre unverfälschte Lieblichkeit; und Miß Brent sang als Mandane ihre Liebe in Melodieen, welche der Componist des Artaxerxes nicht mit Recht die seinigen nennen konnte *).

*) Man muß aufrichtig gestehen, daß Arne in vielen Stellen diese schöne Oper mit Italiänischen Passagen geschmückt hat, die aus den besten damaligen Singcompositionen genommen sind. Es ist ein sonderbarer Umstand, daß der wahre Vater eines natürlicheren und unaffectirten, eines mehr wahrhaft Englischen Stils, als der irgend eines andern Meisters war, der erste seyn mußte, welcher zu ausländischer Verzierung und Verfeinerung (finery and finesse) abwich, und die natürliche Einfalt seines eignen Vaterlandes verließ.

Es war der in der Musik des Artaxerxes auf unsre Nationalbühne gebrachte ausländische Stil, und die Einführung der Talente Tenducci's und Peretti's durch denselben, was der satirischen Muse Churchill's folgende Verse abdrang, die zum poetischen Schmuck Fehler kunstvoll übertrieben darstellen, oder, in dem Eifer, gewisse tadelswerthe Gegenstände zu treffen, eine unendliche Menge wirklichen Verdienstes übersehen;

Let Tommy Arne, with usual pomp of style,
Whose chief, whose only merit's to compile,
Who, meanly pilf'ring here and there a bit,
Deals music out, as Murphy deals out wit;
Publish proposals, laws for taste prescribe,
And chaunt the praise of an Italian tribe;
Let him reverse kind Nature's first decrees,
And teach e'en Brent a method not to please;
But never shall a truly British age

Bald hierauf kamen die Talente Battishill's und Baildon's, Linley's und Jackson's von Exeter, in Thätigkeit, und erfreuten das Publikum mit einigen der schönsten Antheme und lieblichsten Gesänge, der besten Elegieen, und gefälligsten Canzonetten, deren sich die Englische Musik rühmen kann. Zu dem neuen, von Bach und Abel eingeführten Stil kam ein noch neuerer, den sich Fischer schuf, von dessen Geschmack und Fertigkeit die Hoboe frische Reize gewann; und während der Ton und Ausdruck seines Instrumentes Jedermann ergötzte und rührete, erregte die Neuheit und Lebhaftigkeit seiner Phantasie und die Gewandtheit seines Vortrags die angenehmste Ueberraschung. Zu gleicher Zeit bezauberten und vergnügten Pinto's, Barthelemon's und Cramer's Talente auf der Violine, und Crosdill's und Cervetto's Ausdruck auf dem Violoncell die Zuhörer, und erwarben diesen Virtuosen bedeutendes Ansehen.

Nachdem das Concert zu Hickford's sehr verfallen war, wurde die geschmackvolle Mistreß Cornely aufgemuntert, ein andres in Carlisle-Hause (Soho Platz) zu errichten, und dieses erhielt sich mit Beifall, bis durch Bach und Abel 1764 ein drittes zu Stande

Bear a vile race of eunuchs on the stage;
The boasted work 's called national in vain,
If one Italian voice pollutes the strain.
Where tyrants rule, and slaves with joy obey,
Let slavish minstrels pour th'enervate lay;
To Britons far more noble pleasures spring,
In native notes while Beard and Vincent sing.

Rosciad, v. 713.

kam, in welchem die neuen Compositionen dieser geistreichen Meister von den besten Musikern aufgeführt wurden *). Unter der Menge Dilettanten auf der Violine war keiner dem Grafen von Kelly zu vergleichen, dessen Ouvertüre zu dem Maid of mill (Müllermädchen) zwar etwas flach und flüchtig, jedoch nicht ohne kühne und kräftige Gänge ist. Studium und Uebung unter Stamitz machten einen braven Componisten und Musiker aus einem Edelmann, der, wie Pinto zu sagen pflegte, ehe er von England nach Teutschland ging, kaum seine Geige hatte stimmen können **). Kreble zog um diese Zeit aus Burton einen trefflichen Flügelspieler. Die Compositionen dieses Meisters wären, wenn auch nicht tief geschöpft, doch neu und phantasievoll, und gewannen unter seinem mannichfaltigen und bezaubernden Vortrage ein Interesse, das man ihnen, ohne die Vertheilung von Licht und Schatten (wie seine Hand jedem Tonstücke gab), kaum zugetraut haben würde ***).

Im Jahr 1787 verloren die Bewunderer der neuern Schule die großen Talente Karl Friedr. Abel's, und die Viola da Gamba wurde ihres einzigen geschickten Spielers beraubt. Dieß Instrument, dessen dün-

*) Dieß Concert bestand volle zwanzig Jahre, und nahm zuletzt die Benennung des Professional-Concerts an, unter welchem Titel es bis zu Ende des verflossenen Jahrhunderts fortblühte.

**) Dr. Burney, der den Grafen oft gehört hatte, sagte mir, daß er den Bogen vorzüglich in seiner Gewalt hatte, und seine Passagen mit viel Nachdruck und Bedeutung vortrug.

***) Ein Stück unter den Compositionen dieses Meisters, the Courtship genannt, fand man viele Jahre hindurch auf dem Notenpult jedes Flügelspielers in England.

ren, kratzenden (wiry) Ton selbst Abel's immer gefällige und oft gelehrte Modulation kaum anziehend machen konnte, wurde mit vielem Glück von dem verstorbenen Lidl gespielt, der nach vieler Mühe einen leichten Vortrag auf demselben erlangte, und seinen näselnden unangenehmen Ton ziemlich erträglich machte *). Nicht lange vor Abel's Tode besuchte der berühmte Violinist Lolli England, und zeigte beträchtliche Fähigkeit in der Composition, und große und auffallende Geschicklichkeit im Spiel. Jedoch erschien er zu oft seltsam und excentrisch, und brachte dadurch die Gesundheit seines Verstandes in Verdacht. Seine großen Verdienste (denn wohl sind sie dieser Benennung werth) wurden gering geschätzt, und er verließ England bald. Von 1774 bis 1810 besaß London oder Bath den kenntniß- und talentvollen Tonsetzer und Lehrer Rauzzini **).

*) Es ist völlig unerklärlich, aber nicht weniger wahr, daß Abel's bekanntlich so fein gebildetes Gehör für die rauhen schnarrenden Töne seines Instruments solche Vorliebe hägen konnte. Der verstorbene Dr. Wolcot erzählte mir, daß einmal Abel und er bei einem gewissen Edelmann speisten, wo unter der zahlreichen Gesellschaft die verschiedenen Eigenschaften der musikalischen Instrumente zur Erörterung kamen, und jeder Gast von dem Lord sein Lieblingsinstrument zu nennen gebeten wurde. Einer zog die Mannichfaltigkeit und den Geist der Violine vor; ein andrer rühmte die edle Männlichkeit des Violoncells; ein dritter sprach für die Majestät der Orgel; ein vierter lobte sich das sanfte Murmeln der Hoboe, und ein fünfter die Lieblichkeit der Flöte; als Abel, da er keinen einzigen die Viol da Gamba erwähnen hörte, unwillig aufstand, und ohne Umstände (sans ceremonie) das Zimmer verließ.

**) Hier verdient die Nachricht von einem Concert eingeschaltet zu werden, das im Juli 1790 Statt fand. Ein junger Tonkünstler aus Wien, Clement (jetzt Musikdirector in

Um diese Zeit erschien die bezaubernde Sängerin Mrs. Billington, welche, nach gehöriger Uebung und Erfahrung, zuerst mit Mad. Mara wetteiferte, und sie zuletzt verdunkelte. Die ausnehmende Lieblichkeit ihrer Stimme (die gar nichts von dem rohrartigen — reedy — Klange ihrer Mutter, der Mme. Weichsel, hatte), die Wahrheit ihres Trillers, die Mannichfaltigkeit und Eleganz ihrer andern Verzierungen, und die Leidenschaft ihres Ausdrucks, konnten wohl ihre Uebertreibung in der Ausführung und ihre Neigung entschuldigen, sich in Gegenden zu erheben, wo die schönste und klangvollste Stimme zu dünn oder spitzig wird, und wo sich mehr Eitelkeit, als guter Geschmack verräth. Unter den Englischen Sängern dieser Zeit ragten am meisten Vernon, Champneß und Harrison hervor. Mehr der Geschmack, als die Stimme, verschafften dem ersten, als Tenoristen, viel Ruf; der reiche, runde Baß des

Wien, neuerlich auch in Leipzig als großer Virtuose bekannt geworden), ward die Bewundrung von ganz London, seitdem er sich in einem großen Vocal- und Instrumentalconcert hören ließ. Hr. Cramer dirigirte nicht nur selbst, sondern auch ein Orchester von 40 Personen begleitete mit außerordentlichem Vergnügen unentgeltlich. Eine Sinfonie von J. Haydn machte den Anfang mit größtem Beifall. Signor Storace, Mad. Clement und Sign. Bianchi sangen verschiedene Arien von Sarti, Sacchini, und Anfossi voll Ausdruck. Der neunjährige Clement spielte ein Violinconcert mit unbegreiflicher Meisterschaft; jeder Kenner staunte über die Deutlichkeit der schwersten Passagen und über den Ausdruck im Adagio. In mehrern großen Stücken der besten Meister erwarben der junge Clement und Bridgetower auf der Violine, Ware auf der Bratsche und Attwood auf dem Violoncell den höchsten Ruhm. Eine Ouvertüre von dem jungen Clement erweckte schon bei der halben Ausführung den lautesten Beifall. A. d. U.

zweiten wurde allgemein bewundert; und die beschränkte Stärke und der geringe Umfang vom Tenor des dritten wurde durch eine vortheilhafte Manier vergütet, welche ihm bei einigen Zuhörern eine günstige Meinung von seiner Geschicklichkeit und Einsicht verschaffte *).

Nach Dr. Arnold's Resurrection (Auferstehung) wurde kein neueres Oratorium aufgeführt, bis zum März 1799, da ein geistliches Oratorium in zwei Theilen, the Prophecy (die Prophezeihung), componirt von dem Verfasser dieser Geschichte, vor einer sehr zahlreichen Versammlung im königlichen Theater, am Heumarkt, aufgeführt ward. Die Aufnahme dieses Stücks war günstig genug, um zu ähnlichen Arbeiten zu ermuntern; und er producirte nach und nach seine Ode, British Genius, wozu die Worte hauptsächlich aus Gray's Progress of poesy genommen sind; seine Musik zu Pope's Ode für den St. Cäcilien-Tag; und zu Ossian's Comala, einer dramatischen Romanze; sein Oratorium Britannia, im Coventgarden zum Besten der Humane Society aufgeführt; und eine Danksagungs-Ode, welche in der Marienkirche zu Cambridge im Jahr 1800, als ein Probestück für seine

*) Die Melodie von Dr. Boyce's herrlicher Tenorarie: Softly rise, o southern breeze („Sanft erhebt euch, Mittagslüfte"), welche im D unter der Note des Baßschlüssels anfängt, steigt allmählich zu B hinauf, und dann bis zu F über dem Tenorschlüssel, und drückt dadurch höchst glücklich und angemessen den Fortschritt eines sanft anfangenden und nach und nach zunehmenden Windes aus: allein diese Idee des großen Tonsetzers zerstörte Harrison allemal, indem er die zwei ersten Tacte eine Octave höher sang, als sie geschrieben waren.

Doctorpromotion, und hernach auf dem Heumarkttheater (nach Vorhergehen der Prophecy, und eines für diese Gelegenheit von dem verstorbenen gekrönten Dichter Pye geschriebenen weltlichen Anthems) wiederholt wurde. In demselben Jahre componirte er die Ouvertüre, Gesänge und Chöre zu Joanna, einer dramatischen Romanze in fünf Acten, geschrieben von dem verstorbenen Cumberland; zwei Jahre drauf lieferte er die Musik zu a tale of mystery, in zwei Acten, aus dem Französischen von Holcroft übersetzt *), und nachmals die Ouvertüre und Gesänge in the fair fugitives, einer Oper von Miß Porter; und die Ouvertüre und erläuternde Musiksätze zu des verstorbenen Matthew Gregory Lewis Rugantino, einem Melodram in zwei Acten **).

Während dieser Periode, oder von einem etwas frühern Zeitpunct an bis gegen 1805, übten mehrere treffliche Englische Componisten ihre Talente zur Ehre ihres Vaterlandes aus. Unter diese sind zu rechnen Dr. William Hayes, Professor der Musik zu Oxford, dessen Oden und Antheme den Meister und Mann von Genie beweisen; der verstorbene Graf von Morning-

*) A Tale of Mystery war das erste in England aufgeführte Melodram.

**) Die Aufnahme dieser mannichfaltigen Producte war verschieden. Die Oratorien und Oden erhielten alle wärmen Beifall. Joanna ward nur sechzehn Mal aufgeführt; A Tale of mystery erregte lautes Lob; the fair fugitives wurde am ersten Abend übel aufgenommen, und am zweiten verworfen; Rugantino ward hoch bewundert, und behauptete sich sowohl, als Tale of mystery, als ein Kassenstück (Stock-piece).

ton (der sich durch drei- und vierstimmige Gesangcompositionen auszeichnete); der geistvolle Arzt, Dr. Harrington, von Bath, Verfasser verschiedener schön erfundener, sehr anziehender glees; Will. Jackson, dessen Elegieen, Lieder und Arien sein Gedächtniß stets in Ehren halten werden; Thom. Linley, ein braver Tonkünstler von wahrem Genie; Stephano Storace, ein origineller, kräftiger, und phantasiereicher dramatischer Tonsetzer *); Sam. Webbe, ein Componist von Glees, der ziemlich berühmt war, und sich über das Mittelmäßige erhob; Will. Russell, ein gründlicher Musikus und Mann von Genie; und Charl. Dibdin, der, wenn seine Wissenschaft zu seicht, und sein Geschmack zu grob und gemein war, um unter die wahren gebildeten Meister zu gehören, doch durch ein gewisses Talent bei dem großen Haufen sich beliebt machte **).

Die Zeitgenossen dieser Musiker, und die, welche sie zum Theil überlebten, sind zahlreich und achtungswerth. Dr. Crotch, Professor der Musik zu Oxford, konnte seit langer Zeit durch seine Antheme auf keinen geringen Ruhm Anspruch machen, und sein neues Werk, ein Oratorium (Palestine), zeigt seine theoretische Kenntniß, seine allgemeine Fähigkeit in der Gesangscomposition, und seine Meisterschaft in der Instrumentalbegleitung, in einem ihm, als originellem Autor in dem höhern Gebiete der Tonsetzung, wahrhaft günstigen Lichte. Dr. Whitfeld (sonst Dr. Clarke) hat zu zahlreiche und ausgezeichnete Proben seiner Einsicht, Kunst und

*) Er war ein geborner Italiäner. A. d. U.

** Er fand durch mehrere Opern Beifall. A. d. U.

Phantasie gegeben, um ihn nicht unter die modernen Gesangscomponisten für die Kirche und Kammer vom ersten Range zu setzen. Die Mannichfaltigkeit und Vortrefflichkeit der Glees des Dr. Cooke, Dr. Callcott, und Mr. Stafford Smith, geben ihren Verfassern eine vorzügliche Stelle unter den Tonsetzern ihrer Zeit und ihres Landes. Die vielen dramatischen, didaktischen und andern Producte Will. Shield's haben ihm den bleibenden Ruf eines gelehrten und höchst geistvollen Tonkünstlers erworben. Hr. Stevens (vom Karthäuserkloster) hat in der Schönheit und Kraft geistlicher und weltlicher Singcompositionen (und besonders in den Glees) viel Einsicht und Genie bewiesen; Sir John Stevenson's Melodieen sind voll Geschmack und Ausdruck; Hr. Howard hat einige sehr gefällige Musik geschrieben; und Hrn Bishop's zahlreiche und treffliche dramatische Compositionen, die mit Recht wegen ihrer Originalität und meisterhaften Ausarbeitung bewundert worden sind, machen dem Englischen Musiktalent keine geringe Ehre.

Unter unsern Instrumentalcomponisten und Virtuosen haben Clementi *), Johann Baptist Cramer **) und Griffin auf besondre Auszeichnung An-

*) Muzio Clementi aus Rom, einer der größten Meister der neuern Zeit sowohl im Pianofortespiel, als in seinen originellen, glänzenden, geist- und ausdrucksvollen Compositionen für dasselbe, worin er Italiänische Eleganz, mit der Teutschen Gründlichkeit im Contrapunct vereinigt. Seine Sonaten und Phantasieen (Capricen) machen Epoche, und er hat auch durch Unterricht genützt, und unter andern an Joh. Baptist Cramer, John Field, und unserm A. A. Klengel sehr würdige Schüler gebildet. A. d. U.

**) Die schönste Anmuth und interessanteste Kunst herrschen in seinen vortrefflichen Arbeiten für das Pianoforte, und bewei-

spruch; nicht weniger in Hinsicht der Kraft und Neuheit ihrer Ideen, als wegen des Ausdrucks und Glanzes, dessen das Pianoforte unter ihren Händen fähig geworden ist. Auf der Orgel verdienen Charles und Samuel Wesley, Adams, Jacob, und Greatorex vorzüglich die öffentliche Bemerkung; und wenn der letztere unter ihnen auch nicht als originaler Componist und sehr tiefer Theorist zu rühmen ist, so ist er doch kein übler Accompagnist und Gesanglehrer.

Als Director steht Sir George Smart allein; als Anführer füllten oder füllen Viotti *), Franz Cramer **), Spagnoletti und Weichsel ihren Platz mit großer Geschicklichkeit aus; und in der Sphäre des Gesanges haben Braham, Vaughan und Incledon, Mistreß Dickons ***), Miß Stephens

sen den Meister im Spiel, wie im Satze. Er ist Teutscher Abkunft, obwohl zu London geboren. A. d. U.

*) Zur Ehre dieses genialen Tonkünstlers ist zu bemerken, daß ihn seine Compositionen nicht weniger von einem blossen Violinisten unterscheiden, als seine männliche Selbständigkeit und seine eifrige Liebe zur bürgerlichen Freiheit ihn über die sklavischen Gesinnungen erheben, die der musikalischen Profession nur zu gemein sind.

[Zusatz v. U. Man betrachtet Viotti vorzüglich als das Haupt und den Stifter des edlen, ausdrucksvollen Stils im Violinspiel. Er selbst war Pugnani's Schüler, und bildete die berühmten Virtuosen Rode, Kreutzer, und Durand. Seine schönen Violinconcerte und besonders seine Duetten zeichnen sich durch Anmuth und Energie aus, und gelten mit Recht für klassisch.]

**) Bruder des J. B. Cramer. A. d. U.

***) Gerechtigkeit erfordert die Bemerkung, daß Mistreß Dickons mit einer kräftigen und lieblichen Stimme, einer gefühlvollen, nachdrücklichen Intonation, und einem sehr gebildeten Geschmack eine vertraute Bekanntschaft mit der

und Mrs. Salmon, die Gunst des Publikums reichlich genossen und reichlich verdient.

Während diese Tonsetzer und Virtuosen zu der geistigen und edlen Unterhaltung ihrer kunstverständigen oder geschmackvollen Zuhörer beigetragen haben, hat ein Pleyel *) die Welt mit seinen eleganten und belebenden Concerten und Sinfonien bezaubert; ein L. Kozeluch jedes gebildete Publikum mit seinen vollendeten und pikanten Ouvertüren angezogen **); Beethoven auf einnehmende Weise wissenschaftliche Gründlichkeit mit den Eingebungen einer starken und lebhaften Fantasie verbunden ***); und die Kraft und gefällige Melodie von

allgemeinen Musikwissenschaft verbindet; und daß diese Dame in verschiedenen handschriftlichen Compositionen Talente gezeigt hat, die sie über eine bloße Sängerin erheben.

*) Pleyel (Ignaz) ist ein Schüler Jos. Haydn's, und in der musikalischen Welt längst durch seine gefällige Muse in seinen Symphonieen, Violinquartetten, Trios, Violinduetten, Klaviersonaten, und zahlreichen Instrumentalcompositionen überhaupt, beliebt. A. d. U.

**) Ehe Haydn's Genie hervorleuchtete, waren Leop. Kozeluch's Symphonieen (so wie früher die damals berühmten von Vanhall, auch einem braven Klaviercomponisten) Zierden unsrer Concerte; und seine Flügelconcerte und besonders seine Pianofortesonaten, worin er sich Haydn's Stile nähert, und Glanz und Feuer mit Grazie verbindet, sind mit Recht geschätzt worden, und werden noch mit Vergnügen gespielt. Er starb 1818 als Mozart's Nachfolger zu Wien. Sein Verwandter, Anton Kozeluch, hatte Verdienste als Kirchencomponist. A. d. U.

***) Der Verf. drückt sich, wie auch mitunter bei andrer Gelegenheit, etwas gekünstelt, schwer und sonderbar über diesen Meister aus, der eine besondere Charakteristik verdient hätte: Beethoven has sweetened science with the suggestions of a strong and lively fancy, d. i. wörtlich: er hat Wissenschaft durch die Eingebungen einer starken und

Winter's und Cherubini's Ouverturen und dra-
matischen Stücken haben fast jedes Land in Europa
erfreut.

Wenn der Leser diese allgemeine Uebersicht der Musik
in England, vom Anfange des achtzehnten Jahrhunderts
an bis auf die gegenwärtige Zeit, umfaßt, so wird er
bemerken, daß während dieses Zeitraums ein ansehnli-
cher und glänzender Theil von Genie und wissenschaftli-
cher Vortrefflichkeit geübt und aufgemuntert worden ist;

lebhaften Fantasie versüßt. Seine richtige Meinung indeß ist: er hat gründliche Anwendung der harmonischen Regeln (des Contrapuncts) mit einer lieblichen, lebendigen und kraftvollen Fantasie in seinen Werken verbunden. Gewiß gehört dieser geniale Tonmeister zu den ersten Zierden der neuern musikalischen Welt, und nachdem Händel, Seb. Bach, Haydn und Mozart uns entrissen sind, ist er einer von den originellen Componisten, welche mit poetischem Geiste und tiefer Kunstkenntniß in mannichfachen Werken Bewunderung und Entzücken erregt haben. Außer seinen verschiedenen großen, ideenreichen, erhabenen und romantischen Symphonieen und Ouvertüren, seinen mancherlei herrlichen Concerten, Sonaten und Variationen fürs Pianoforte, seinen Quartetten, Quintetten und andern Instrumentalstücken, hat er auch in seiner Oper Fidelio sein treffliches dramatisches Talent gezeigt, und die Vocalmusik im weltlichen und geistlichen Gebiete mit einigen Werken bereichert. Doch ist die Instrumentalmusik es vorzüglich, worin er herrscht, und nur selten zu kühn erscheint. In ihm vereinigt sich die Fähigkeit zum Naiven, Lieblichen und Scherzhaften, wie zum Ernsthaften, Majestätischen und Erhabenen. Und nach ihm haben sich mehrere Neue, vorzüglich Ferd. Ries (in seinen Fortepianocompositionen, Quartetten u. d. gl. und Symphonieen) gebildet. Man kann auch Friedr. Schneider dahin rechnen, der sich nicht nur durch Compositionen fürs Pianoforte, sondern auch durch große Orchesterwerke, durch treffliche Missen u. dgl. Arbeiten für die Kirche, und durch sein Oratorium „das Weltgericht“ in einem mannichfaltigen, reichen und großen Stile rühmlich gezeigt hat.

daß, wenn (bei allen musikalischen Fähigkeiten, deren
sich Griechenland einst rühmen mochte) das neuere Eu-
ropa sein Vermögen gezeigt hat, kunstvollere und erha-
benere Entwürfe zu fassen und auszuführen, als irgend
solche, die innerhalb des Spielraums der alten Ein-
klänge, Octaven und dissonirenden Inter-
valle lagen, im Gebiete der harmonischen Bildung der
Glanz dieses Landes [Englands] durch die Strahlen
fremder Musen nicht wesentlich verdunkelt worden ist.
Wenn sich in der Musik Italien als die Gegend der
Einbildungskraft, des Gefühls, und der Zierlichkeit (Ele-
ganz) erwiesen, und Teutschland seine theoretische Gründ-
lichkeit und glückliche Erfindung und Bearbeitung (con-
trivance) gezeigt hat, so kann England auf die Ehre
Anspruch machen, einen ansehnlichen Theil ihrer ver-
schiedenen Eigenschaften vereinigt zu haben; kann sich
rühmen: daß es sich aus ihren kontrastirenden Blumen-
gehängen einen eigenen zusammenhangenden Kranz ge-
flochten; daß es in seinem Blow und seinem Purcell,
seinem Greene und seinem Arne, seinem Boyce
und seinem Battishill, ein Vermögen tiefer Ueberle-
gung, eine klare und behende Auffassung, und einen Ge-
schmack und eine Empfindsamkeit gezeigt hat, wie dieß
alles mit dem Pathos, der Würde und dem männlichen
Feuer, welche zur Hervorbringung schöner Musik unent-
behrlich sind, in Verwandtschaft steht.

Nachträgliche Nachrichten und Bemerkungen zur Geschichte der neuern Musik.

Vom Uebersetzer.

Das Gebiet der Tonkunst erstreckt sich so weit, und ist besonders in der neuern Zeit von so vielen Componisten, Virtuosen und Schriftstellern angebaut und bearbeitet worden, daß von der allgemeinen Geschichte der Musik eine erschöpfende Vollständigkeit so wenig zu versprechen, als zu erwarten ist. Auch war das gegenwärtige Werk nicht auf einen solchen Umfang berechnet. Indeß habe ich gesucht, durch beiläufige Zusätze einige Lücken in demselben auszufüllen. Hier folgen noch Nachträge, wobei mir jedoch Kürze vorgeschrieben war, um das Buch nicht unverhältnißmäßig zu erweitern.

Im Allgemeinen ergibt sich, dünkt mich, aus der Betrachtung der zu einiger Vollkommenheit in der Harmonie gelangten Musik folgende Bemerkung. In der Kirchenmusik entwickelte sich die Tonkunst überhaupt zuerst zu ihrer wahren Größe. Im Dienste der Religion, und hauptsächlich auf bloßen mehrstimmigen Gesang beschränkt, bildeten sich die vorzüglichsten Meisterwerke Italiens. Durch die über die bloße Orgel ausgedehnte Instrumentalmusik, und besonders durch die theatralische der Oper, litt aber nicht nur der allgemeine musikalische Geschmack mehr oder weniger eine nachthei-

lei Veränderung, sondern ging auch die Reinheit des Kirchenstils in seiner edlen Einfalt großen Theils verloren. Indeß bildete sich die Musik doch auch hierdurch von allen Seiten weiter aus; nur fehlte es in neueren Zeiten oft an genugsamer Unterscheidung des für jede Sphäre passenden Stils, so daß ein zu üppiges Streben nach Glanz und Künstlichkeit auch auf die Kirchenmusik überging, und die Gränze, die sie von den andern Gattungen trennen sollte, übersah und überschritt.

Zu Ende des siebzehnten und zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts wurde die Tonkunst besonders von Teutschen, in der Composition und Execution, mit vieler ernsten Gründlichkeit behandelt. Es gab große Contrapunctisten, welche im Gebiet der Harmonie sich auszeichneten, wozu das Ansehen des Orgelspiels und der Chöre der Kirchenmusik am meisten beitrug. Einer der größten, fruchtbarsten und gründlichsten Meister auf der Orgel, und in der Composition, sowohl für sie, als für andre Instrumente, und für den Gesang, war der Herzogl. Sächs. Weissenfelsische Kapellmeister Johann Sebastian Bach (geb. 21. März 1685 zu Eisenach, gestorben zu Leipzig, als Cantor und Musikdirector an der Thomasschule und den beiden Hauptkirchen, am 28. Juli 1750), ein Genie der ersten Größe, dem es vielleicht nur an Gelegenheit fehlte, um sich, wie Händel, mit dem er wetteifert, und den er an tiefsinniger voller Harmonie und (wie Kenner versichert haben) auf der Orgel im Gebrauch des Pedals wahrscheinlich noch übertroffen hat, nicht nur in Orgel- und andern Instrumental- und in Kirchencompositionen, son-

dern auch im dramatischen Fache auszuzeichnen. Bei allem erhabenen Ernst, der in seinem Stil vorherrscht, bei aller harmonischen Gelehrsamkeit, mit der seine allermeisten Werke gearbeitet sind, fehlte es ihm doch gar nicht an der Gabe, auch leicht, populär, gefällig, und selbst in gewissem Grade launig zu schreiben. Er studirte die großen Meister seiner Zeit im Orgelspiel, namentlich Reincke in Hamburg und Buxtehude aus Lübeck *); er arbeitete auch in dem damals bekannt und beliebt gewordenen Französischen und im Italiänischen Geschmack **), stämpelte aber alle seine Werke mit der Originalität seines Genies. Es ist hier die Absicht und der Raum nicht, seine Verdienste zu charakterisiren und zu würdigen, wozu des verdienstvollen Forkel's klassische Schrift: Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke (Mit Bach's Bildniß. Leipzig, im Bureau de Musique 1802) hinreicht; oder seine vielen mannichfaltigen Werke aufzuzählen, die man in Gerber's Tonkünstlerlexikon, dem ältern und dem neuern

*) Er suchte auch verschiedene Male Händel's Bekanntschaft, welcher ihm aber immer auszuweichen schien, so daß er keine Gelegenheit fand, seine Kunst durch persönliche Proben kennen zu lernen.

**) Zum Beweise dient der Zweite Theil der Clavier-Uebung, bestehend in einem Concerto nach Italiänischem Gusto und einer Ouvertüre nach Französischer Art vor ein Clavicymbel mit zwei Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächs. Weissenfels. Capellmeistern und Directore Chori Musici Lipsiensis. In Verlegung Christoph Weigel Junioris. 27 Fol. Seiten, gestochen. Hieher gehört auch eine Aria variata alla Maniera Italiana, in A moll, mit 10 Variationen, die ich in Mspt. habe.

Lehrers lehrreichen, mit mühsamer Sorgfalt angelegten Repertorium für den musikalischen Literator), möglichst vollständig verzeichnet findet. Ich wollte nur die Musikfreunde vom neuen auf diesen alten Meister aufmerksam machen, und ihm hier einen verdienten Platz neben einem Händel und ähnlichen Heroen der Tonkunst anweisen; und zur Aufsuchung, Erhaltung und mehrern Benutzung seiner Werke Etwas beitragen, die doch außer seinen vorzüglichsten Klavier- und Orgelstücken, und seinen herrlichen Vocalmotetten (welche in neuerer Zeit herausgegeben worden sind) vielleicht noch mehr aus der Verborgenheit hervorgezogen und der Vergessenheit entrissen werden könnten. Ueber 100 Kirchencantaten von ihm sollen sich auf der Thomasschule zu Leipzig befinden, von denen aber leider nur einige wenige durch den verstorbenen Kapellmeister A. Eberh. Müller, vorherigen Cantor an dieser Schule, in öffentlichen Aufführungen bekannt worden sind. Und doch ist man durch die Vortrefflichkeit dieser religiösen Tonstücke so sehr auf eine Wiederholung und auf die andern begierig geworden. Es ist wenigstens erfreulich, daß seine großen Vocal-Motetten von Zeit zu Zeit von den Zöglingen der Anstalt öffentlich gesungen werden, auf welcher, unter allen seinen Nachfolgern (Harrer, Doles, Hiller, Müller, Schicht), sein Geist noch zu ruhen scheint.

In einem alten geschriebenen Notenbuche, mit dem Namen des damaligen Besitzers J. Andr. Bach (ohne Zweifel eines Gliedes der großen auf 22 Künstlernamen zählenden Bachischen Familie) und mit der Jahrzahl

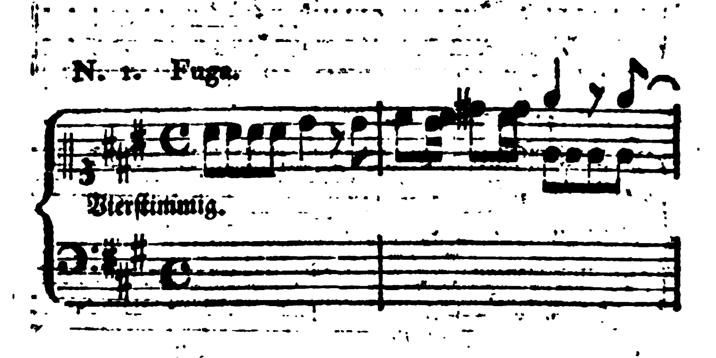
1723 bezeichnet, finden sich unter 40 verschiedenen Haupt-partieen für Klavier oder Orgel (eins für die Laute ausgerechnet) auch mehrere von J. S. Bach, unter denen mir nur seine herrliche Toccata in Fis moll schon bekannt ist. Da unter diesen Bachischen Sachen vielleicht manches noch nicht herausgegeben, und doch der Herausgabe werth ist, oder um wenigstens manchem Leser eine interessante Ansicht von Bach's Ideen und Manier zu gewähren, so will ich diese verschiedenen Stücke durch die Themata hier anzeigen, und bin geneigt, dem Musikverleger, der Etwas davon drucken zu lassen wünschte, eine sorgfältige Abschrift zu verschaffen.

Zuvor aber benutze ich die Gelegenheit, die mir dieses Notenbuch gibt, die andern Meister kürzlich anzuführen, von denen es Orgel- und Klaviersachen enthält. Es sind fast lauter in ihrer Art und zu ihrer Zeit berühmte Namen großer Meister auf der Orgel und im Contrapunct, welche wohl einen Platz in einer Geschichte der Musik verdienen, und durch die Vereinigung, in der sie hier getroffen werden, auf die hohe Achtung, in der sie kurze Zeit nach Bach's Tode noch standen, schließen lassen. Es sind folgende: Joh. Pachelbel, geb. zu Nürnberg 1653, Vicar des Organisten, Casp. Kerl, an der Stephanskirche zu Wien, nach welchem er sich bildete; seit 1675 Organist zu Stuttgard, und seit 1695 zu Nürnberg, nachdem er einen Antrag nach England, so wie einen neuen nach Stuttgard, abgelehnt hatte. Er starb 1706. — Dietrich Buxtehude, Sohn des Organisten Johann Buxtehude, zu Helsingör in Dänemark, wo seit

hude Organist zu Lübeck; starb 1707. — Georg Böhm, aus Thüringen gebürtig, Organist zu Lüneburg, blühte als gelehrter und geschmackvoller Tonsetzer zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. — Telemann, der sich bisweilen unter dem versetzten Namen Melante verbarg, jener berühmte, fruchtbare Kirchen-, Theater- und Kammer-Componist, Kapellmeister zu Baireuth, Eisenach, Soran und Frankfurt am Main, und Musikdirector zu Hamburg, wo er 1767 im 86sten Jahre starb, war auch Dichter und Schriftsteller. — Die beiden Polaroli (ich weiß nicht, ob von dem Vater Carlo Francesco, oder dem Sohne, Antonio, die beiden schönen contrapunctischen Capriccj in D und C dur sind) blüheten als Operncomponisten in Venedig zu Ende des siebzehnten und Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, und waren Kapellmeister an der St. Marcuskirche daselbst. — Joh. Ernst Pestel, Hoforganist zu Altenburg, geb. 1659. — Joh. Adam Reincke, geb. 1623 in den Niederlanden zu Deventer, Organist zu Hamburg, einer der größten Orgelspieler, gab auch Violinquartetten heraus; starb 1722. — Martin Marais, geb. zu Paris 1656, Viol da Gambist, componirte, außer andern Opern, mit Lulli gemeinschaftlich Alcide (1693), wovon dieß Notenbuch die Ouvertüre u. a. Sätze enthält. — Marchand, berühmter Französischer Organist zu Paris, geb. zu Lyon 1669, entwich dem angestellten Wettstreit mit J. S. Bach auf der Orgel zu Dresden. Er starb 1737. — Joh. Heinr. Buttstett, Organist zu Erfurt, geb. 1666, Pachelbel's Schüler. — Christian Ritter (von dem

sich) die eine künstliche Suite in Fis moll nebst einer Sarabande mit Variationen befindet) war Königl. Schwedischer Kapellmeister (zu welcher Zeit, kann ich nicht angeben). — J. C. F. Fischer, wahrscheinlich Joh. Caspar Ferdinand, Markgräfl. Kapellmeister zu Baden, blühete um 1720 als großer Klavierist, gab Vorspiele und Fugen zu Augsburg 1738 heraus; ein Vorspiel in G dur in diesem Musikbuche zeugt von seiner grossen Kunst.

Hier folgt nun das thematische Verzeichniß der in der erwähnten Sammlung enthaltenen Stücke von J. S. Bach.





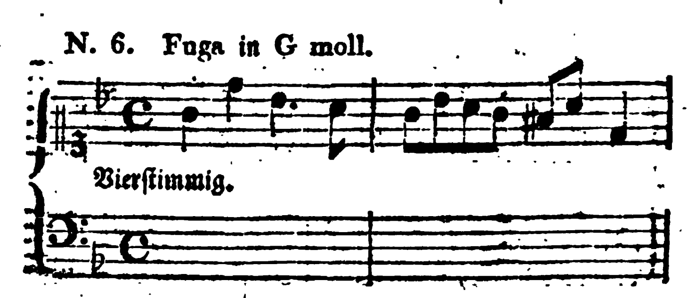

N. 2: Toccata.
N. 3. Ouverture.
N. 4. Toccata. Manualiter.



N. 5. Toccata. Manualiter.



N. 6. Fuga in G moll.



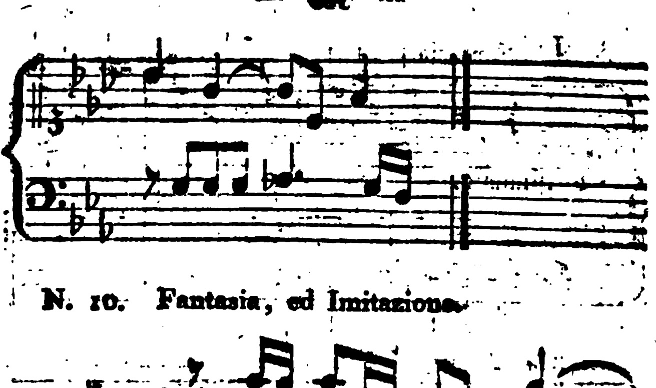

N. 7. Aria variata alla maniera Italiana.
(Con X Variazioni.)
etc.

N. 8. Fantasia.



N. 9. Thema Legrenzianum. Elaboratum per J. S. B. cum subjecto. Pedaliter.





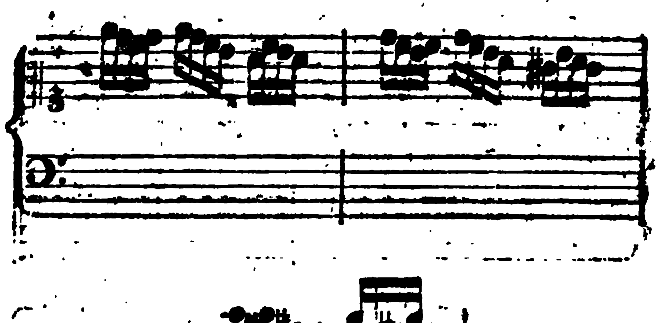
N. 10. Fantasia, ed Imitazione.








Imitatio.
Vierstimmig.
etc.
N. 11. Fantasia e Fuga.
Arpeggio. etc.





N. 12. Passacaglia, C b, con Pedale.






etc.

Wenn diese Stücke des großen Meisters vielleicht nicht alle durch den Druck bekannt und erhalten worden sind, so sind es wahrscheinlich folgende, die ich aus einer andern geschriebenen Sammlung kenne, nämlich: 1. Toccata, pedaliter, in C dur, mit einem Largo in A moll, und einer Fuga im 6/8 Tact, in C dur; 2. Fantasia, 4/4 Tact, A moll; 3. Praeludium cum Fuga, pedaliter, in C dur (ein äußerst glänzendes und prächtiges Stück); 4. eine Fuge, Canzona überschrieben, in D moll, im 4/4 und nachher in 3/2 Tact, voll herrlicher vierstimmiger Harmonie; 5. Preludio o Fantasia con Fuga, in D moll, 4/4 Tact.

Ein andrer großer Organist, und geschmackvoller Klaviercomponist war Joh. Jac. Froberger, 1635 zu Halle geboren, ein Schüler des berühmten Frescobaldi, Hoforganist Kaisers Ferdinand des III. Zu den Meistern aus dem Ende des 17ten und Anfange des 18ten Jahrhunderts gehört ferner der große Contrapunctist, Kirchen- und Operncomponist, Joh. Joseph Fux, geb 1660 in Steyermark, Operkapellmeister zu Wien; er blühte unter den Kaisern Leopold, Joseph und Karl dem VI. Besonders hat ihn seine Compositionslehre, unter dem Titel, Gradus ad Parnassum (Wien 1725) auch außer Teutschland berühmt gemacht. Eine kanonische Messe von ihm ist neuerlich in Leipzig gestochen erschienen. Einer seiner würdigsten Schüler war Franz Tuma, geb. 1704, Kapellmeister der Kaiserin Elisabeth zu Wien. Er starb 1774.

Im Anfange des 18ten Jahrhunderts blühete Palotta, als Sicilianer auch Palermitano oder Panormi-

tano genannt, er hatte sich im Conservatorium S. Onofrio zu Neapel gebildet, und, neben der Theologie, der Kirchencomposition gewidmet, in welcher er schon sehr früh große Gaben zeigte. Er schrieb über den Gregorianischen Kirchengesang. (Man s. Wiener Mus. Zeitung N. 72. 73. 1820).

Andr. Hammerschmidt (geb. zu Böhmen 1611) verdient unter den alten größten Organisten, Kontrapunctisten und Kirchentonsetzern im ehrenvollen Andenken erhalten zu werden. Er war zuletzt Organist in Zittau, wo er 1675 starb. Eine von ihm neuerlich in Leipzig durch das Thomanerchor des Herrn Cantor Schicht aufgeführte Motette zeugt für seinen eigenthümlichen anziehenden, edlen und andächtigen Styl in dieser Gattung.

Mattheson, Kön. Großbritann. Legationsrath, Herzogl. Holsteinischer Kapellmeister, Cantor am Dom zu Hamburg, geb. daselbst 1681, ein sehr kenntnißreicher, eifriger und fruchtbarer musikalischer Schriftsteller, vorzüglicher Componist, Lehrer, Klavierspieler und Sänger seiner Zeit, brachte mehrere seiner Opern auf die Hamburger Bühne, bei der er mit Händel Freundschaft schloß, und (so wie zu Braunschweig) als Sänger auftrat. Er componirte und gab 24 Oratorien für Hamburger Dom. Dieser um das ganze Gebiet der Musik verdiente Mann starb 1764, im 83. Jahre seines Alters, nachdem er zum Bau der Michaelskirchenorgel in Hamburg 44,000 Mark geschenkt hätte, so daß sie nun nach seinem Plan aufgeführt wurde.

Unter den gründlichen Theoretikern und Kirchen- und Kammercomponisten verdient J. G. Albrechts-

berger genannt zu werden, geb. 1736 zu Klosterneuburg bei Wien, K. K. Hoforganist und Kapellmeister zu Wien, besonders bekannt durch seine **Anweisung zur Composition**, von der 1821 die dritte Ausgabe in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschienen ist. Er starb im März 1809 *).

Jos. Riepel, Musikdirector zu Regensburg (starb 1782), ist weniger durch seine Compositionen (für die Violine, für den Gesang und für die Kirche), als durch seine theoretischen Werke bekannt worden, wohin besonders sein Kapitel von der **Tactordnung**, und seine **Grundregeln zur Tonordnung** gehören, die in den Jahren 1754 bis 1765 in Folio erschienen, und viel Nützliches, z. B. über den Rhythmus enthielten. Vielleicht hat aber der seltsame, witzig seyn sollende, Dialog, worin sie abgefaßt sind, ihrer Verbreitung etwas geschadet. Indeß zeugen sie von der Gelehrsamkeit und Einsicht des Verfassers, und gewähren viel deutlichen Unterricht.

Außer den genannten Componisten, welche für die **Kirchenmusik** gearbeitet haben, sind vom achtzehnten Jahrhundert an bis auf die neueste Zeit mehrere anzuführen, die sich um dieses Gebiet verdient machten. Ihre Verdienste aber einzeln zu würdigen, wäre zu weitläuftig. Zunächst folgt blos ein Verzeichniß der bekanntesten Namen: **Telemann**, **Hasse**, **Graun**, **Homilius**, **Hiller**, **Naumann**, **Schuster**, **Sey-**

*) Joh. Fuß, aus Tolna in Ungarn, war Albrechtsberger's liebster Schüler. Dieser brave Opern-, Kirchen- und Kammercomponist starb 1819 zu Ofen, 41 Jahre alt.

delmann, Weinlig, Fasch, Zelter, Rolle *); Joseph und Michael Haydn, W. A. Mozart, K. P. E. Bach, E. W. Wolf, Kunzen, J. A. P. Schulz, Knecht, Rosetti **), Righini, Himmel, Schicht, Vogler, G. Weber, And. Romberg, Zumsteeg, A. E. Müller, J. F. Reichardt, Bergt, Danzi, Stunz, v. Seyfried, Cherubini, Hummel, Friedr. Schneider. Unter ihnen hat vorzüglich C. H. Graun, Königl. Preuß. Kapellmeister (geb. 1701 in Sachsen), ein fruchtbarer Instrumental-, Opern- und Kirchencompositeur, durch sein von Ramler gedichtetes Passionsoratorium, welches von Seiten der Poesie und Musik im Wesentlichen als ein Muster dieser Art gelten kann, Epoche gemacht. Oft und bis auf die neueste Zeit ist dieß edle, feierliche und erhabene Werk wiederholt, und mit neuer Andacht und Rührung gehört worden.

Unter den geistlichen Singstücken haben Pergolese's und Jos. Haydn's Stabat Mater durch ihre edle rührende Einfalt eine tiefe Wirkung geäußert; und Rosetti's Oratorium „der sterbende Jesus" gehört zu den schönen, planmäßigen Werken dieser Gattung. Fasch (der Stifter der trefflichen Singakademie zu Berlin, die unter Zelter fortblüht; 1736 zu Zerbst geboren und gestorben 1800 zu Berlin) hat seine große harmonische Kunst unter vielen andern Werken vorzüglich in einer

*) Er war Musikdirector zu Magdeburg, und starb am 31. December 1786, im 68. Jahre.

**) Eigentlich Rösler, ein Teutscher.

vierchörigen Messe bewiesen *). Unter K. P. E. Bach's geistlichen Werken ist besonders sein Heilig ein Denkmal seines erhabenen Kunstgeistes **). Naumann's Vater Unser, von Klopstock, nimmt als ein schönes, gefühlvolles Werk, eine der ersten Stellen unter den Produkten seiner ernsten Muse ein. Zu den vorzüglichsten Kirchenstücken gehört Ernst Wilhelm Wolf's Ostercantate, so wie das erhabene Hallelujah der Schöpfung von P. Aemil. Kunzen. Das Passionsoratorium von J. A. P. Schulz scheint leider außer Dänemark nicht bekannt worden zu seyn. V. Beethoven hat sein Genie auch dem geistlichen Drama in seinem mit hohem Interesse aufgenommenen Passionsoratorium („Christus am Oelberge") gewidmet. Und durch den thätigen Bearbeiter der Kirchenmusik in Cantaten und Motetten, Schicht, ist seinen beiden Passionsoratorien („die Feier der Christen auf Golgatha" und „das Ende des Gerechten") neuerlich ein drittes, „Jesu letzte Stunden," beigefügt worden, welches sich durch feurigen, kräftigen Stil, verschiedene Chöre und Fugen auszeichnet, so wie Friedr. Schneider's Oratorium „das Weltgericht" als reich an Kunst und großer Wirkung, namentlich in den Chören, anerkannt worden ist. Auch der geniale Spohr hat einem ähn-

*) Reichardt hat in seinem Kunstmagazin im 8. Stück Proben davon gegeben. Eins seiner schönsten, lieblichsten, und edelsten Klavierwerke ist seine Ariette avec XIV. Variations (in A dur). Berlin.

**) Man findet das erste Chor aus diesem für zwei Chöre gesetzten Werke in Reichardt's Kunstmag. V. St. Es wurde vor geraumer Zeit von A. E. Müller in Leipzig in der Kirche aufgeführt.

lichen Stoffe in dem „jüngsten Gericht" seine Kunst gewidmet *). Eines der neuern Oratorien: die Befreiung von Jerusalem, gedichtet von den beiden von Collin, componirt von dem würdigen Maximil. Stadler, wird auch sehr gerühmt.

Durch Choralbücher haben sich im verflossenen und im gegenwärtigen Jahrhundert mehrere Verfasser, z. B. J. S. Bach (vierstimmige Choralgesänge. 4 Theile. Leipzig, bei Breitkopf.), Knecht, Umbreit, Vierling, Kühnau, Hiller, Schicht, Kittel, um den Kirchengesang oder doch, wie S. Bach, um die harmonische Kunst, verdient gemacht. Für die Orgel arbeitete (außer Häßler, Vierling und andern Orgelcomponisten) dieser zuletzt genannte Meister (wahrscheinlich der letzte noch übrige Schüler Seb. Bach's) **) theils als Lehrer und Organist, theils durch seine trefflichen Compositionen, und der neueste, dessen Geiste und Geschmacke die Freunde des wahren Orgelspiels verpflichtet sind, ist C. H. Rink, Kittels würdiger Schüler, Verfasser mehrerer Orgelcompositionen ***).

Unter der großen Menge von weltlichen Liedercomponisten, die Teutschland aufweisen kann, und die sich besonders in neuern Zeiten vermehrt haben, kön-

*) Im Jahr 1788 führte K. M. Salieri zu Paris seine Composition „das jüngste Gericht" mit enthusiastischem Beifall auf, und man schrieb, daß sie alle dergleichen Werke an Stärke, Erhabenheit und Ausdruck übertroffen habe.

**) Er starb zu Erfurt 1809 im 77. J. f. A.

***) Auch K. P. E. Bach gab zu Berlin bei Rellstab Preludio e sei Sonate per l'Organo heraus.

nen nur etliche der vorzüglichsten angeführt werden: J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt, K. P. E. Bach, v. Eschstruth, Tag, Neefe, Hiller, Schuster, v. Seckendorf, Danzi, Harder, Naumann, Sterkel, Righini, J. Haydn, W. A. Mozart, Himmel, Zumsteeg, Zelter, Hurka, C. M. v. Weber, v. Beethoven, Spohr, v. Winter, Methfessel. Nachdem die Guitarre seit zwanzig und mehr Jahren ein Lieblingsinstrument geworden ist, haben auch die Liedercomponisten sie oft, außer dem Klavier, zur Begleitung gewählt.

Der Theatermusik ist schon oben Erwähnung geschehen, und es ist nur noch zu bemerken, daß die früheren und späteren Teutschen Opern, z. B. Alceste von Schweitzer*) (den Meisten jetzt kaum den Namen nach bekannt), die Operetten von Hiller, die schönen Melodramen von Benda, die Opern von Dittersdorf, Reichardt u. a. m., mit wenigen Ausnahmen, seit ungefähr dem letzten Jahrzehent des verflossenen Jahrhunderts und zum Theil früher, den meisten neuern und wenigen älteren Französischen und Italiänischen Producten dieser Gattung haben weichen müssen. Zu den neuern Teutschen, deren Opern vorzüglich auf die Teutsche Bühne gekommen sind, gehören, außer Mozart, Joh. Weigl, Süßmaier, v. Seyfried, L. v. Beethoven, Spohr. Die Französischen und Italiänischen Componisten, die da am mei-

*) Schweitzer starb zu Gotha den 23. November 1787, im 57. Jahre. Er war Georg Benda's Nachfolger, als Kapellmeister des Herzogs.

sten beliebt zu seyn scheinen, sind D'Alayrac, Boieldieu, Nicolo Isouard, Berton, Cherubini, Spontini, Rossini; aus einer früheren Zeit wird auch Cimarosa bisweilen zurückgerufen, und ein Meister, wie Gluck *), nicht vergessen.

Nach J. S. Bach's Tode, fing der Stil der Teutschen Kammermusik bald an, eine freiere Bewegung anzunehmen, wozu wahrscheinlich Bach's Söhne, Karl Philipp Emanuel, Christian, und Wilhelm Friedemann, beitrugen. Die strengen contrapunctischen Formen mußten sich mehr auf die Kirche beschränken (wo sie doch auch bald gemildert und oft mit andern vermischt und vertauscht wurden), und einem mehr glänzenden oder sentimentalen Ausdrucke weichen. K. P. E. Bach machte Epoche mit seiner neuen, originellen, geistreichen und gefühlvollen Art, für das Klavier zu schreiben **), worin zarter und inniger und feuriger Ausdruck mit der poetischen Gewandtheit, Freiheit und Energie eines Klopstock wetteiferte. Seine klassischen Sonaten fanden so viel Beifall, daß selbst Meister, wie Häßler, E. W. Wolf, und zum Theil sogar J. Haydn und Mozart einen Einfluß des Bachischen Stils in manchen ihrer früheren Werke, nicht verleugneten. Unter K. P. E. Bach's Arbeiten sind seine sechs Sammlungen Sonaten, Rondo's und freie

*) Ritter Christoph von Gluck starb den 17. November 1787, im 73. Jahre.

**) Durch seinen Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (zuerst Leipzig 1780) erwarb er sich großes Verdienst um die geschmackvolle Behandlung des In-

Fantasieen für Klavier und Pianoforte, für Kenner und Liebhaber, ausgezeichnet originell und vom bleibendem Werthe, und nicht mehr an die vorher beliebten Tanzformen (wie eine frühere Sonate in E moll von ihm im Musikalischen Allerlei. Berlin 1760) gebunden *). Ihm am meisten verwandt zeigte sich sein Bruder Wilh. Friedemann, dessen Polonoisen für Klavier einen Schatz von vielfachem, feinem und tiefem Ausdrucke, und origineller, kühner, harmonischer und melodischer Behandlung des Instruments enthalten **). Der sogenannte Londoner Bach, Christian,

struments, und um das Accompagnement (in Hinsicht auf den bezifferten Baß). Dieser große Meister starb am 14. December 1788 zu Hamburg im 75. Jahre seines Alters. Im Jahr 1714 war er zu Weimar geboren; 1740 trat er in Königl. Preuß. Dienste, und 1767 ward er Musikdirector zu Hamburg. Man hat ihm daselbst in der Michaeliskirche ein Denkmal, mit folgender Aufschrift von Klopstock, errichtet: „Steh' hier nicht still, Nachahmer; denn du mußt erröthen, wenn du bleibst. Karl Philipp Emanuel Bach, der tiefsinnige Harmonist, vereinte die Neuheit mit der Schönheit; war groß in der vom Worte geleiteten, noch größer in der kühnen, sprachlosen Musik; übertraf den Erfinder des Klaviers; denn er erhob die Kunst des Spiels durch Lehre und Ausübung bis zu dem Vollendeten." — Auch in einer Kirche zu Weimar wurde ihm ein Denkmal mit folgender Inschrift gesetzt: Karl Philipp Emanuel Bach, Sebastians Sohn, wurde in Weimar geboren, zur Freude der Einwohner; denn sie wußten, daß in diesem Geschlecht die Gabe der Musik erblich sey. Wie die gute Vorbedeutung eintraf, höret ihr überall, und leset es auch an seiner Urne in Hamburg, wo er starb."

*) Auch seine sechs Sonaten für Klavier (mit veränderten Reprisen) 1759 und die beiden folgenden Sammlungen sind in ihrer Art trefflich.

**) Sie sind jetzt mit Bemerkungen von Gripenkerl, aus

entfernte sich am meisten von der alten Bachischen Schule, und neigte sich zum galanten Italiänischen Stil hin.

Nachdem man aber allmählich, mehr auf das Leichte, Populäre, Sentimentale hinarbeitend (mit Ausnahme weniger Meister), sich immer weiter von der alten Sebastian Bachischen Gründlichkeit entfernt hatte, trat Mozart auf, der mit tiefer Verehrung für Seb. Bach erfüllt, in seiner eigenen Composition Italiänische Anmuth mit Teutscher Kraft, und merklich mit Seb. Bachischer Kunst (in dem Reichthum der Harmonie, und in den melodischen figurirten Bässen, in contrapunctischer Behandlung überhaupt) verknüpfte, und nebst Jos. Haydn eine neue Epoche der Tonkunst begründete, mit welcher derjenige moderne Stil begann, dessen Reichthum, Fülle und Glanz sich auf der Bühne, im Concert, in der Kirche zu verbreiten anfingen. So viel aber die vielseitige Ausbildung der Instrumentalmusik hierdurch gewann, so ging doch zum Theil dadurch oft die größere Einfalt und Würde des Kirchenstils verloren.

Die interessante Gattung Tonstücke, die man unter dem Namen Sonate kennt, und welche für das Klavier oder Pianoforte am beliebtesten geworden ist, hat in der letzten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit so viele glückliche Bearbeiter gefunden, daß ich nur etliche der bekanntesten anführe, und zwar nach ungefährer Zeitfolge und einiger Verwandtschaft ihres Stils: Dom. Scarlatti; J. S. Bach (seine Partiten lassen sich auch als Sonaten ansehen); K. Ph.

der Bach-Forkelschen Schule, im Leipziger Bureau de Musique, neu gestochen erschienen.

E. Bach; J. Wilh. Häßler; E. W. Podbielski; J. F. G. Beckmann; J. Schwanberger; J. A. P. Schulz (seine glänzende Sonate in Es); J. G. Eckard (6 Sonaten von 1768, die, bei schöner Eigenthümlichkeit, sich dem Stile Jos. Haydn's nähern); G. Benda; Gruner; E. W. Wolf; Jos. Haydn; Pleyel; Mozart; Eberl; A. E. Müller; Leop. Kozeluch; J. Wanhal; Clementi; Cramer; Dussek; Wölfl; Riem; Himmel; Beethoven; Ries; Friedr. Schneider; Ladurner; Abbé Stadler; Wilms; Tomaschek; Lauska; Hummel*), Moscheles. Es würde viel zu weitläuftig werden, die mannichfaltigen ästhetischen und technischen Verdienste dieser Werke anzugeben, deren Componisten auch größtentheils von Seiten ihres verschiedenen Stils und ihrer Virtuosität Musikkennern noch bekannt oder im Andenken sind. Ich begnüge mich, nur noch über die Orchestersymphonie und das Concert Einiges beizufügen. Ehe die genialen Werke von J. Haydn und Mozart, mit ihrem Reichthum an neuen Ideen, ihrem romantischen und humoristischen, oder pathetischen Geist, ihrer epischen Größe und Pracht, und mit allen ihren Reizen und Schönheiten der Melodie und der harmonischen Ausführung erschienen, fanden die Symphonieen von Wanhall, Zimmermann, Rosetti, Kozeluch, Pleyel, Pichel, Dittersdorf**),

*) Ein Schüler Mozarts, der schon im zehnten Jahre die öffentliche Bewunderung seines Pianofortespiels erregt hatte.

**) Man hatte von Ditters v. Dittersdorf auch drei mythologische Symphonieen, worin er Scenen aus Ovid's Me

Franz Anton Hoffmeister (einem in mehrern Fächern fruchtbaren und verdienten Tonsetzer) und andern ihren verdienten Beifall, das heißt ungefähr gegen den Anfang der siebziger und bis zu Ende der achtziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts hin. Nach jenen großen Werken von Haydn und Mozart erregte Beethoven's erhabenes und reiches Genie neue und hohe Bewunderung in diesem Gebiet. Ferd. Ries, der sich nach ihm gebildet hatte, eiferte ihm oft glücklich nach; und neben diesen Meistern ergötzten nicht selten auch Andreas Romberg und Bernhard Romberg, und Spohr und Neukomm (J. Haydn's Schüler) durch herrliche gediegene Werke wahrer Kunst. Hierzu kamen manche treffliche, charakteristische und imposante Ouvertüren von Cherubini, Mehül, Vogel *) und den eben genannten und andern Künstlern. So auch in Hinsicht der Concerte für das Pianoforte, für welches man sich ehemals mit dem Flügel begnügen mußte, sind die früheren Compositionen von Chr. Bach, Wolf, Sterkel, Kozeluch durch Mozart's Glanz und poetisches Leben verdrängt worden, neben welchem nur noch der energische, geistvolle Eberl und der anmuthsvolle Dussek Interesse erregten, nun aber Beethoven's tiefe Originalität alle Aufmerksamkeit fesselt.

tamorphosen darzustellen versuchte. Er war übrigens in der dramatischen Musik oft sehr glücklich, z. B. im Betrug durch Aberglauben.

*) Christoph Vogel, aus Nürnberg, starb in Frankreich im Juni 1788, 32 Jahre alt. Durch seine Oper Medée ou la toison d'or, im Gluckischen Stil und durch seinen Demophoon (aus welchem bisweilen die pathetische herrliche Ouvertüre gegeben wird) hat er sein Genie gezeigt.

und Ries durch glänzende Schwierigkeiten in Staunen setzt *).

Eine der feinsten, geistreichsten und schwierigsten Compositionsgattungen, das Quartett und Quintett, vorzüglich für Geigeninstrumente, gelangte ungefähr in der letzten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts zu einer höheren Ausbildung und zu einer ganz neuen Gestalt, an welcher Jos. Haydn's erfinderische Fantasie, unnachahmliche Laune, und ausserordentliche Kunsteinsicht den größten Antheil zu haben scheint, wenn er nicht der Schöpfer dieser neuen Form zu nennen ist. Sein Freund Boccherini (geb. zu Lucca 1736) gab vielleicht zu gleicher Zeit oder früher hierin den Ton an. Zu Haydn's zahlreichen Compositionen dieser Gattung kamen die seines glücklichen Schülers, des sonst sehr beliebten Pleyel, und bald die nicht weniger, obgleich auf andre Art, als die von Haydn, bezaubernden von Mozart. Und große Violinisten haben meistens auch dieß Gebiet bereichert, wie Viotti, Rode, Kreutzer, Krommer, und in neuester Zeit der berühmte Spohr. Und da Andreas und Bernhard Romberg (jener, Virtuose der Violine; und dieser, wahrscheinlich der erste und einzige jetzt lebende des Violoncells), Beethoven, Ries, Hummel, Neukomm (Haydn's Schüler), Onslow, Feska, Matthäi, L. Maurer rc., Genie und glänzende Talente einer Compositionsgattung gewidmet haben, die dem Geschmack, der Erfindung und der musikalischen Einsicht und Bildung

*) Hummel (von Mozartischem Geiste beseelt) gehört zu den neuesten trefflichen Concertcomponisten.

des Tonsetzers so viel Ehre bringen kann, und in diesen ihren Werken in hohem Grade auch wirklich gebracht zu haben scheint, so muß man den großen rühmlichen Fortschritt in der Instrumentalmusik und ihrer harmonischen Behandlung, und die Verfeinerung und Veredlung der musikalischen Unterhaltung dem letztern Theile des verflossenen und dem Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts zugestehen. Manche, die auf dem Violoncell glänzen, wie Bernh. Romberg und Dotzauer; oder auf Blasinstrumenten, haben in Quartetten oder Quintetten ihre Instrumente in vortheilhaften Partieen erscheinen lassen.

An musikalischen Schriftstellern hat es seit der letzten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit in Frankreich, Italien, England und besonders Teutschland, nicht gefehlt. Mehrere derselben sind gelegentlich angeführt worden. Hier folgen noch Etliche, nach der Zeitordnung, nach den Fächern, die sie bearbeitet haben, und nach den Ländern, wohin sie gehören. Ueber Harmonie und Generalbaß schrieb G. A. Sorge, dessen Anleitung zum Generalbaß Marpurg mit (polemischen) Anmerkungen 1760 zu Berlin herausgab. Um dieses Gebiet machte sich Kirnberger (in seinen Grundsätzen des Generalbasses, und in der Kunst des reinen Satzes) verdient. Ferner gehören hierher die Lehrbücher von K. P. E. Bach (der 2te Theil seines Versuchs über die wahre Art, das Klavier zu spielen), Türk, Vierling, Wanhall, Werner u. a. über den Generalbaß. Harmonie überhaupt und Composition insbesondere haben behandelt Riepel (Baßschlüssel d. i. Anleitung zur Setzkunst, heraus-

gegeben von Schubert; außer den oben angeführten Schriften), Scheibe (über die musikal. Composition), Marpurg (Anfangsgr. der theoret. Musik, und Abhandl. von der Fuge), Schicht (Grundregeln der Harmonie), Koch (Anleit. zur Composition), Vogler (Tonschule, und Harmonielehre), Gottfr. Weber (Theorie der Tonsetzkunst), und früher Knecht (Elementarwerk der Harmonie), neuerlich aber Friedrich Schneider (Elementarbuch). Der 2te Theil von Löhlein, Müller's Pianoforte-Schule, welcher die Harmonie betrifft, und die Französischen Werke d'Alembert's (Einleit. in die musikalische Setzkunst, mit Anmerk. von Marpurg), Berton's, Catel's, Choron's, Bumpy's (sur la basse continue), Momigny's (Cours complet de l'harmonie et de composition) und Rodolphe's (théorie d'accomp. etc.) und die Italiänische (in Leipzig Teutsch erschienene) Abhandlung Morigi's von der Fuge, und Asioli's trattato d'Armonia, und aus einer früheren Zeit Geminiani's l'Art de l'accompagnement und Guida armonica o Dizionario armonico (dieß letztere in Englischer Sprache) sind auch hierher zu rechnen.

Anweisungen zur Erlernung und zum Spiel der verschiedenen Instrumente sind zahlreich, aber hier nicht aufzuführen, da sie mehr zu den praktischen Werken gehören. Die Geschichte der Tonkunst bearbeitete der verdienstvolle Pater Giambat. Martini in seiner Storia della Musica (3 Bde. Fol. und in 4. zu Bologna, 1757. 1770. 1781); Marpurg's histor. krit. Beiträge (5 Bde. 1754 bis 1762) förderten denselben Zweck.

und in neuerer Zeit machte sich um die Geschichte und Literatur der Musik in Teutschland besonders Forkel (durch seine musikal. kritis. Bibliothek; Allgem. Literatur der Musik; und Allgem. Geschichte der Musik, von welcher 2 Bände erschienen sind) verdient. In England aber sind Hawkin's und Burney mit ihren historischen Werken reiche Quellen, aus welchen musikalische Geschichtschreiber geschöpft haben. In Frankreich (wo früher Blainville und de Laborde die Geschichte der Tonkunst bearbeiteten) scheint Choron's und Fajolle's dictionnaire historique des Musiciens etwas Aehnliches zu beabsichtigen, als unsers Gerber's Tonkünstlerlexikon (das alte und das neue) *).

Außer den mancherlei schätzbaren speciellen und allgemeinen musikalischen Abhandlungen, Kritiken und Bemerkungen, welche in vielerlei Zeitschriften, gemischten sowohl, als musikalischen, z. B. in der ehemaligen Boßlerschen Realzeitung, in Forkel's musikal. Almanach, in der Berliner, Wiener und Leipziger Musikalischen Zeitung enthalten sind, dürfen die musikalischen (von Kirnberger und J. A. P. Schulz gearbeiteten) Artikel

*) In Italien erschien Arteaga's Werk: Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano etc. in 3 Bden. 2 Ausg. Venedig 1785. Uebersetzt von Forkel: Geschichte der Ital. Oper rc. in 4 Bden. 1789. Auch Algarotti's Saggio sopra l'opera (1763), und in England eine musikalisch-historische Schrift von Latrobe (deren Titel ich aber nicht auffinden kann) sind hierher zu rechnen, wie auch in Frankreich L. Riccoboni's histoire du théatre Italien und Reflexions histor. et critiq. sur les differ. théatr. d'Europe 1738. 1740.

in Sulzers Theorie der schönen Künste; Engel's Abh. über die musikal. Mahlerei; Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst; Gretry über den Geist der Musik (a. d. Franz.), und die ältere geschätzte Schrift Krause's über musikalische Poesie (Berlin 1752) nicht unerwähnt bleiben.

Ueber die mannichfaltigen Virtuosen der frühern und spätern Zeit mich zu verbreiten, würde fast ein eigenes Buch erfordern. Mehrere sind auch schon beiläufig genannt; ich begnüge mich, nur eine kurze Uebersicht, in Bezug auf die bekanntesten Instrumente, zu geben, ohne auf einige Vollständigkeit Anspruch zu machen, und mit Uebergehung des schon gelegentlich Bemerkten. An die Spitze der Teutschen Violinschule setzt man gewöhnlich Franz Benda, Königl. Preußischen Concertmeister, 1709 in Böhmen geboren. Er bildete sein Spiel zuerst nach einem blinden Jüdischen Virtuosen, Löbel, dann unter Konyczek in Prag, hierauf nach Franzischello in Wien, und endlich, vorzüglich im Vortrage des Adagio bei J. G. Graun. Er starb 1786. Hiller rühmte seinen vollen, hellen, schönen Ton, seine außerordentliche Fertigkeit, und vornehmlich das edle Singbare. Er hatte sich nach dem Muster großer Sänger eine eigne Spielart gebildet. Ihm kam im Adagio sein jüngster Sohn Karl Herrmann Heinrich am nächsten. Auch Georg Benda, ein Bruder von Franz, der gefühlvolle Tonsetzer, zeichnete sich auf der Violine aus. Joh. Friedr. Eck zu München, gehört zu den größten, geschmackvollsten Violinisten, welcher großen, schönen reinen Ton, Ausdruck, Fertigkeit und Sicher-

heit mit einander verbindet. Unter ihm und vorher unter Maucourt bildete sich unser geniale Spohr, der jetzt wieder als der Stifter einer neuen Teutschen Schule zu betrachten ist. Uebrigens sind die Namen Joh. Stamitz und sein Schüler Toeschi; Haack und seine Schüler Möser und Seidler; Giornowich, Fiorillo, Mayseder, Wranizky, Pixis, Fränzel, And. Romberg, Clement, Maurer, nur ein Beitrag zu der ansehnlichen Liste vorzüglicher Violinisten, welche durch die der Italiäner und Franzosen außerordentlich vermehrt werden könnte. Unter den Flötisten war der berühmte, vielfach gebildete und kunsterfahrene J. J. Quanz (geb. 1697 im Hanöverschen, gest. zu Potsdam 1773) einer der ausgezeichnetsten und ersten seiner Zeit, fruchtbarer Componist für sein Instrument, Verbesserer desselben, und Lehrer des großen, um die Tonkunst reich verdienten Königs Friedrich II., dessen Gunst er bis an seinen Tod besaß. Nach der Zeit haben die Namen Tromlitz, Dülon, Devienne, Hugot, Wunderlich, Berbiguier, A. E. Müller, Fürstenau, Schröck h, Drouet u. a. m. Ruhm erlangt. Auf der Clarinette*) rechnet man Hermstädt, und nächst ihm Bärmann in neuester Zeit zu den vorzüglichsten; auf dem Fagott des letztern Bruder Bärmann, und Schwarz zu Berlin, Anton Romberg zu Münster, Kummer zu Dresden, und Berwald aus Stockholm. Unter

*) Beiläufig erwähne ich, daß dieses schöne Instrument von dem Leipziger Flötenmacher, Joh. Christoph Denner, um das Jahr 1700 erfunden worden ist.

den Violoncellisten sind noch Düport, Schlick, La Marre, Krafft, Franz Danzi, Calmus, den schon gelegentlich genannten Virtuosen beizufügen. Unter den Waldhornisten ist in neuerer Zeit Punto (eigentlich Stich, aus Böhmen) einer der berühmtesten. Er starb zu Prag 1803. Nächst diesem sind Türrschmidt, Palsa, und die Gebrüder Zeh und Hugel zu rühmen. Auf der Orgel hat es auch in neuern Zeiten nicht an Meistern gefehlt, wie Joh. Ludw. Krebs zu Altenburg (J. S. Bach's Schüler, welcher 1780 starb), und nach Kittel's Tode, dessen Schüler M. G. Fischer zu Erfurt, Häßler (welcher 1791 sich in der Teutschen Kirche Savoy in London hören ließ, und von K. P. E. Bach der musikalische Enkel Sebastian Bach's genennt wurde), Nicolai, und dessen würdiger Nachfolger Joh. Schneider, ein Bruder des auch als Organist zu Leipzig geschätzten Friedrich Schneider, wo sich A. E. Müller ebenfalls im Orgelspiel ausgezeichnet hatte. Unter den Virtuosen der Harfe ist der Böhmische Krumpholz zu Paris lange berühmt; auch Backofen um dieses, in Frankreich mehr, als in Teutschland, beliebte Instrument verdient; unter den Virtuosinnen sind Josepha Müllner zu Wien, Demoiselle Charl. Weber und Mad. Spohr rühmlich bekannt.

Wir werfen nun noch einen Blick auf den Zustand der Musik verschiedener Länder, deren oben entweder gar nicht, oder nur aus älterer Zeit, und im

Vorbeigehen Erwähnung geschehen ist. Und dann füge ich noch einige Nachrichten über mehrere übergangene Musiker der verschiedenen Jahrhunderte, seitdem die Kunst zu einiger Ausbildung gelangt ist, und andre specielle Notizen bei, die einen Beitrag zur Kunstgeschichte gewähren können.

Rußland. Von Rußland schweigt gewöhnlich die Geschichte der Musik, ungeachtet es bekannt ist, wie sehr sich das Russische Volk durch Liebe zum Gesange und durch eigenthümliche interessante Nationallieder auszeichnet, und überhaupt das musikalische Talent in dem gebildeten Rußland geschätzt und geübt wird. Der Staatsrath von Stählin-Storcksburg hat (im 2ten Theil von Haigold's Beilagen zum neu verändertem Rußland) Nachrichten über die Musik in jenen Ländern gegeben, welche hier auszugsweise benutzt und mit einigen Zusätzen begleitet werden sollen.

Die Russische Kirchenmusik soll vom Papst Gregor im Jahr 580 herstammen. Doch sind die Melodieen der griechischen Kirche viel mannichfaltiger, figurirter und motettenartiger, als die der römischkatholischen Kirche. Die Russische Kirchenmusik besteht blos aus den vier, jedoch oft mehrfach besetzten, Singstimmen. Die Notenzeichen sind noch nach alter Art, und theils auf Linien, theils ohne Linien über die Worte geschrieben. Besondre geschriebene Notenbücher, Irmologieen, enthalten die Russisch-Slavonischen geistlichen Texte mit den darüber gesetzten Singzeichen oder Noten, schwarz und roth geschrieben. Die Texte sind in Prosa, und viele von Johannes Damascenus und andern Kirchen-

nätern. In der Kaiserl. Hofkapelle aber bedient man sich der gewöhnlichen modernen Musiknoten. Bei dem Gottesdienste wird fast beständig von den gemeinen Kirchensängern (Djatschki), deren es zwei oder drei in jeder Kirche gibt, gesungen. In kaiserlichen Hofkapellen, Domkirchen, Klöstern und Hauskapellen der Grossen werden aber noch besondre musikalische Singchöre gehalten, welche nicht nur Texte nach obiger Art, sondern auch concertmäßig gesetzte Kirchentexte singen. Diese Chöre bestehen meist aus Knaben, Jünglingen und Männern aus der Ukraine, die wegen ihrer schönen Stimme zur Kirchenmusik gebildet worden sind; auch wohl dahin gelangen, selbst Motetten zu componiren und die Chöre zu dirigiren. Auch die vornehmen Geistlichen unterhalten oft in ihren Kapellen solche Chöre von 10 bis 20 und mehr Sängern, die sowohl zum Gottesdienst, als zum Vergnügen und bei Festlichkeiten des Geistlichen singen.

Das Sängerchor der Kaiserl. Hofkapelle ist durch die Kaiserin Elisabeth vortrefflich eingerichtet worden. Sie hielt außer der großen Hofkapelle in ihrem Palaste zum täglichen Gottesdienst noch eine kleine Kapelle, bei welcher sie oft die schwersten Motetten und Kirchenconcerte mit aller Anmuth und Genauigkeit mitsang. Sie liebte wohl sonst den Italiänischen Geschmack, erhielt aber doch gern die Russische Kirchenmusik von demselben frei. Erst unter Katharina der II. fand dieser moderne Stil auch in der Kirche mehr Eingang; so daß selbst an geringern Feiertagen und an Sonntagen die gewöhnliche Messe mit Figuralgesang gehalten wird, und an hohen

Festen die stärksten Kirchenconcerte vom ganzen Chor aufgeführt werden. Das kaiserliche Hofkapellchor besteht aus hundert auserlesenen Sängern, die unter einem Director und Inspector stehen. Im Jahr 1768 bestand diese Hofkapelle aus 12 Baß-, 13 Tenor-, 13 Alt- und 15 Discantsängern, lauter Russen. Nachher sind die Italiänischen Kapellmeister Manfredini und Galuppi angestellt worden, und sowohl von ihnen als von Ukrainern, die ehemals Hofsänger waren, componirte Gesänge aufgeführt worden. Unter den Ukrainern zeichnete sich Berezoski als Kirchencomponist aus. Als Galuppi zum ersten Mal in der Petersburger Hofkapelle ein solches vollständiges Kirchenconcert hörte, sagte er: „ein so prächtiges Chor habe ich nie in Italien gehört!“ Im Jahr 1768 führte er auf der kaiserlichen Bühne seine Oper Ifigenia in Tauride auf, worin zehn Chöre vorkommen. Denn seit der Regirung der Elisabeth wurde dieß Sängerchor auch zur Kammer- und Theatermusik zugezogen. Zur Krönung der Kaiserin zu Moskau 1742 wurde die Oper Clemenza di Tito aufgeführt.

Die Russen haben übrigens außer ihren einfachen Volksmelodieen gegen sechs eigenthümliche Instrumente, die zum Theil sehr alten Ursprungs zu seyn scheinen *). Zu diesen gehören die Pandor (eine Art Laute) und Gusli oder die liegende Harfe.

Unter Peter dem Großen kam die ausländische Musik nach Rußland. Trompeten und Pauken, Hoboen

*) Die Beschreibung derselben würde hier zu weitläuftig seyn. D. H.

und Fagotte wurden eingeführt; jedes Regiment bekam sein Hoboistencorps und seinen Kapellmeister, deren jeder die Soldatenkinder in der Musik unterrichten mußte. Solche Einrichtung fand auch bei der Schiffsmusik Statt. Peter der Große ließ 1710 durch J. C. Förster aus Schlesien auf dem Isaki-Kirchthurm an der Newa ein künstliches Glockenspiel anlegen; und 1721 eines aus Holland für den Thurm der Festungskirche verschreiben. Beide Glockenspiele gingen 1735 und 1765 durch den Blitz zu Grunde; das letztere wurde aber wiederhergestellt, und Förster's Sohn, der auch als Orgelbauer, Violinist und Klavierist bei der kaiserl. Kammermusik sich auszeichnete, spielte es vollkommen. Auch Zinken und Posaunen liebte Peter bei der Tafelmusik. Bei dem Ball aber spielten seine Hoboisten, die auch auf Violinen und Violoncellos geübt waren.

Herzog Karl Ulrich aus Holstein Gottorp brachte 1720 seine Kapelle und damit Teutsche Kammermusik mit nach Rußland, wo er in den Bedrängnissen seines Landes eine Zuflucht suchte. Sie bestand aus etwa zwölf Teutschen Musikern, von denen die Brüder Hübner als Kapell- und Concertmeister angestellt waren. Ihre für Rußland ganz neue Musik bestand aus Sonaten, Solos, Trios und Concerten von Telemann, Keiser, Heinichen, Schulz, Fux u. a. Teutschen, und von den Italiänern Corelli, Tartini, Porpora u. a. Ihre Instrumente waren ziemlich die gewöhnlichen unsers Orchesters. Peter der Große wohnte oft dem Herzoglichen Concert bei, und berief es fast alle Wochen an seinen Hof. Es fand

annehmenden Beifall. Bei dem grossen Friedensfest zu Moscau 1721 wurde von diesem Orchester bei der errichteten Ehrenpforte eine volle Musik öffentlich aufgeführt. Viele junge Russen erlernten bei diesen Teutschen verschiedene Instrumente. Als der Herzog zurückreiste, wurden sämmtliche Mitglieder seiner Kapelle unter der Kaiserin Katharina der I. in Hofdienste genommen. Peter der II. behielt sie bei, und nahm bei dem Schlesischen Virtuosen Riedel Unterricht auf dem Violoncell und zugleich in der Fechtkunst. Bei der Krönung der Kaiserin Anna 1729 wurde das Teutsche Musikcorps auch in Thätigkeit gesetzt. Der neue Hof verstärkte es durch Italiänische Virtuosen; die König August der II. von Polen dem Kaiserhofe überließ, z. B. durch den berühmten komischen Opernsänger Cosimo und seine Frau, die Violinisten Verocai und Bindi, den Violoncellisten Gasparo, und den Contrabassisten Eisel aus Böhmen. Bald nachher folgten auch der Hamburger Kapellmeister Keiser, und seine Tochter, als Sängerin. Man zog immer mehr Italiänische Virtuosen an den Russischen Hof, weshalb Hübner nach Italien geschickt wurde, z. B. den grossen Violinisten Giov. Madonis aus Venedig, einige Sängerinnen und Instrumentisten. Petrillo, der Kammermusikus, brachte zur Einrichtung der Hofkammermusik und der Italiänischen Oper 1735 ein ganzes Personale für das Orchester und Theater aus Italien, unter welchem der Kapellmeister Franc. Araja und die Brüder Dalloglio (Meister auf dem Violoncell und der Violine), Piancapida (ebenfalls Virtuose der Violine) sich befanden.

Das Orchester wurde unter andern mit einem Schüler des berühmten Fagottisten Kotovski zu Berlin, Friedrich, der sein Instrument mit großer Annehmlichkeit und mit der Doppelzunge blies; mit den Böhmischen Waldhornisten Schmidt und Kittel, und zwei Trompetern aus Böhmen, mit dem Flötisten und Hobvisten Töppert aus Berlin, mit Pickel zum zweiten Flügel, und dem Virtuosen der Violine und Viol d'Amour, Joh. Wilde aus Baiern, und sechs andern Violinisten und Bratschenspielern aus dem ehemaligen Teutschen Kammerchor besetzt. Hübner ward Ball-Musikdirector, und ein Chor von etlichen zwanzig jungen Russen stand unter seiner Leitung. Den Italiänischen Musikern und Schauspielern wurde Peters des Großen vormalige Winterresidenz, der alte Winterhof an der großen Newa, eingeräumt, ansehnlicher Gehalt gewährt, und auf Verlangen nach 5 Jahren der Abschied ertheilt. Zweimal wöchentlich, Donnerstags und Sonntags, war das Jahr hindurch bei der Cour Italiänische Musik, alle Dienstage Italiänische Komödie und Freitags Intermezzo auf der Hofbühne. Die Musikübung machte nun bedeutende Fortschritte. Die junge Prinzessin Cantemir zeichnete sich auf dem Klavier und im Gesange, der Fürst Peter Iwanowicz Repnin auf der Flöte, so wie die drei Brüder Fürsten Trubetzkoi im Trio für Flügel, Violine und Baß, aus. Das ganze Haus der Barone Strogonov zu Moskau war musikalisch. Viele ließen ihre Bedienten auf Instrumenten, namentlich Waldhörnern, unterrichten.

Im Jahr 1737 führte Araja die erste Italiänische

Oper Abiazare auf; die Musik war schön und voll Ausdruck; das Orchester bestand aus mehr als 40 Personen. Der Beifall war außerordentlich, und das Stück wurde mit neuer Theilnahme mehrmal wiederholt. Im Jahr 1738 erschien Araja's zweite Oper, Semiramide oder il finto Nino, worin Mme. Piantanida sich auszeichnete. Alle Jahre wurde im Winter eine neue Oper gegeben und etliche Mal wiederholt. Um diese Zeit erhielt der Hof einen trefflichen Lautenisten, Beligradski, aus der Ukraine, den der Graf Kayserling unter dem berühmten Weise in Dresden etliche Jahre sich hatte bilden lassen. Er spielte völlig im Geschmack seines großen Meisters die schwersten Sachen, und begleitete sich selbst die Opernarien, die er nach der besten Manier eines Annibali und einer Faustina mit angenehmem Sopran vortrug.

Nach dem Tode der Kaiserin Anna, 1740 *), gingen mehrere der Italiänischen Gesellschaft, wie: Piantanida und Beligradski, nach Dresden. Araja reiste nach Italien, und brachte, nach dem Willen der neuen Kaiserin, Elisabeth, 1742, unter andern den vortrefflichen Sopranisten Saletti (der etliche Jahre mit Farinelli am Spanischen Hofe gesungen hatte); den Hoboisten Stazzi; die Violinisten, Tito, Passarini, Vocari, u. a. aus Italien mit. Zur Krönung wurde Hassen's Clemenza di Tito mit einem schönen mit-

*) Um diese Zeit war Giov. Alb. Ristori aus Bologna, der hier nicht erwähnt ist, Russisch-Kais. Kapellmeister zu Petersburg; befand sich aber 1747 als Kirchencomponist zu Dresden.

ltalischen Prolog, von Domen. Dalloglio, la Russia afflita e riconsolata, aufgeführt. Das neue Opernhaus zu Moskau faßte 5,000 Zuschauer. Die Chöre waren über 50 Sänger stark. Im Jahr 1743 wurde Hasse'ns Oper nebst dem Prolog zu Petersburg aufgeführt.

Als Flötist am kaiserl. Orchester zeichnete sich ein Teutscher, Brabe, aus, der sehr geschickt einem Blavet zu Paris und einem Quanz zu Berlin nacheiferte.

Die zwanzig Jahre der Regirung der Elisabeth bildeten eine blühende Periode für die Musik in Rußland. Alljährig setzte Araja wenigstens eine neue Oper, die zu hohen Hoffesten aufgeführt wurde. Solche Opern, wie Scipione, Arsace, Seleuco, erschienen in Italiänischer Sprache mit beigefügter Russischer und Französischer oder Teutscher Uebersetzung allemal im Drucke.

Zur Feier des Friedens mit Schweden wurde 1744 die neue Oper Bellerofonte gegeben; und zum Vermählungsfeste des Großfürsten Peter Federowitz führte Araja ein Drama auf dem großen Saale musikalisch mit prächtiger Wirkung auf.

Bald nachher gab der Concertmeister Madonis sechs seiner neuen Violinconcerte, und Domen. Dalloglio sechs Sinfonien zu Petersburg heraus. Seine beiden Sinfonie alla Russa (worin er Russische ländliche Melodieen bearbeitet hatte) fanden auch großen Beifall. Madonis setzte zwei Sonaten nach Ukrainischen Melodieen, und Fusano nach Russischen Lieblingsweisen Ballette, die ebenfalls sehr gefielen. Jetzt

erschien auch eine Sammlung Russischer Arien und Lieder, von Sumarokov, Jelagin und andern der besten Nationaldichter, vom Collegienräth Grigorj Teplov im Italiän. Stil in Musik gesetzt. Unter diesem Musikkenner bildete sich im Palast des Grafen Razumovski, meist aus Russen, eine vortreffliche Haus-Kapelle von 50 Musikern; die 1753 zu Moskau zum ersten Mal sich hören ließen. Der Sänger Gawrila aus der Ukraine zeichnete sich dabei sehr aus. Die Kaiserin kam auf den Gedanken, eine Oper in Russischer Sprache aufführen zu lassen. Sumarokov dichtete Cephal und Prokris, und Araja, der sich den Text erklären ließ, setzte sie glücklich in Musik. Und diese Oper wurde 1755 zum Carneval mit Beifall von jungen Russischen Operisten (Demois. Beligradskii, Gawrila Marzenkowitz, Gawriluschka, u. a.) aufgeführt. Die Kaiserin bezeigte nebst dem Hof und dem gedrängten Parterre die höchste Freude, und bewies ihre Zufriedenheit durch ansehnliche Geschenke. An die Stelle des Castraten Saletti, der mit großen Belohnungen sich in sein Vaterland zurückzog, kam der ehemals berühmte Castrat Carestini, an dem man noch den ehemaligen vortrefflichen Operisten erkannte, der aber 1758 nach Italien zurückkehrte. Dafür kam ein andrer Castrat Luini aus Meiland, einer der ersten Sänger, und der zwar sehr musikalische, aber nicht angenehme Sinf. Millico. Aus Rom erschien die gefällige Sängerin Durante, aus Florenz der zwar nicht notenfeste, aber durch Stimme und Manier beliebte Tenorist Compassi, aus Bologna die einnehmende Actrice und Sängerin Run-

zieta Baratta; aus Warschau der Castrat Puttini, und aus Paris der treffliche Flötist Leclerc (dessen Flöte in der Tiefe einem Fagott, und in der Höhe einem Flageolet ähnlich klang).

Im Jahr 1759 kehrte Araja nach 24jährigem Dienste nebst dem Hoboisten Stazzi nach Italien zurück. Die Klarinettisten Lankammer und Compagnon wurden engagirt. Kapellmeister ward nun der geschickte Teutsche Tonsetzer Raupach, der schon das Jahr vorher sein Talent durch die Musik einer Russischen Oper gezeigt hatte. Im Jahr 1760 gab er seine Siroe mit allem Beifall, wobei die anmuthige Teutsche Sängerin aus Petersburg, Demois. Slakovsky mit auftrat, welche von Filippo Giorgi und dessen Frau in der Italiänischen Sprache und Musik unterwiesen worden war.

Zur Vorbereitung der Musik trug auch des Großfürsten und nachmaligen Kaisers Peters Federowicz Leidenschaft für diese Kunst und besonders für die Violine bei. Er wandte Viel auf die kostbarsten Instrumente. Wöchentlich war des Winters an seinem Hofe von 4 bis 9 Uhr großes Concert, worin er immer die erste Violine spielte, mehrere Vornehme sich mit dem Orchester (das meist 40 bis 50 Personen stark war) vereinigten, und Italiänische und Teutsche und Russische angestellte Virtuosen ihre Talente zeigten. Auch die Italiänischen Mitglieder der kaiserlichen Kammerkapelle hatten gewöhnlich an dem Concerte Theil.

Auf dem Lustschloß Oranienbaum unterhielt der Großfürst im Sommer sich und seinen Hof mit Italiän. Intermezzi, und 1756 entstand statt der bisherigen

Bühne ein grosses von Rinaldi und [illegible] Opernhaus.

Im Jahr 1757 wurde die erste vollständige Oper Alessandro nelle Indie, mit Araja's Musik, und nachher alle Jahre eine von Manfredini aufgeführt. Der treffliche Bassist Berezovski (aus der Ukraine) hatte gewöhnlich die Hauptrolle. Der Großfürst spielte im Orchester die erste Violine, sogar einmal in einem Solo, eifrig mit.

Auch an der komischen Oper fehlte es nicht. Der Impresario und Director Giov. Locatelli *) brachte eine ganze Gesellschaft dazu, nebst Balletttänzern, 1756 nach Petersburg. Darunter waren Maria Camati La Farinella, Antonio Massi (Castrat), Matteo Buini (Tenor), nebst seiner Frau; Ignazi Dol (Baß), Casp. Barozzi (hoher Alt). Franc. Zoppis war Kapellmeister. Diese Opera buffa wurde auf dem alten Hoftheater als Stadtoper einen Tag um den andern für Geld aufgeführt. Man zahlte im Parterre 1 Rubel; die Logen wurden von den Vornehmen jährlich um 300 Rb. gemiethet. Der Hof behielt sich die zwei ersten Logen vor, und zahlte einen jährlichen Zuschuß von etlichen 1000 Rb. Die ersten 1757 gegebenen Stücke la cascina, Didone abandonata u. a. hatten grossen Zulauf und Beifall. Locatelli veranstaltete auch 1759 zu Moskau eine komische Oper, wozu er den Castraten Manfredini, die Sängerin Mantovannina, den Bassisten Erhard, u. a. verschrieb. Allein

*) Ist nicht mit dem berühmten Violinisten Pietro Locatelli zu verwechseln.

die Aufmunterung hielt nicht an, und die Einnahme verminderte sich schon im Februar (vermuthlich weil der Adel im Frühling auf seine Landgüter geht) so sehr, daß Locatelli mit Verlust in dieser Jahrszeit seine Unterhaltung aufgab. Doch blieben die meisten Mitglieder in Moskau, und zogen aus Unterrichtgeben reichen Gewinn. In Petersburg brachte der Tod der Elisabeth der öffentlichen Musik ein Jahr lang Stillstand, und die komische Oper ging ganz auseinander, und an ihre Stelle trat später die Französische Opera comique. Im Jahr 1762 wurde in der Franciscanerkirche zu Petersburg zum Leichenbegängniß der Kaiserin eine feierliche Trauermusik aufgeführt, welche der Kapellmeister Manfredini gesetzt hatte. Zum Friedensfest 1762 führte er sein Drama: la Pace degli Eroi, bei der Hoftafel auf. Der nunmehrige Kaiser Peter der III. begünstigte die Musik, wie er als Großfürst gethan, sehr; erlaubte auch gleich nach dem Begräbniß der Monarchin die Hof- und Tafelconcerte, und spielte selbst bei der öffentlichen Cour die erste Violine mit. Er dachte darauf, alle berühmte Italiänische Virtuosen, selbst den bejahrten Tartini und Galuppi, in sein Reich zu rufen. Er hatte den trefflichen Fagotisten Zahn aus Franken in seiner Kapelle angestellt, und ließ Araja wieder aus Neapel kommen. Allein Peters Schicksal vereitelte plötzlich die weitere Ausführung dieser Pläne, und Araja reiste bald zurück.

Unter Katharina der II. stieg die Musik zu neuem Flor. Im Jahr 1762 wurde zur Krönung Manfredini's Olimpiade zu Moskau mehrmals aufgeführt, und man bemerkte um das Opernhaus immer gegen

3000 Carossen. Italiänische Intermezzi, Russische und Französische Lustspiele wechselten mit der Oper. Starzer aus Wien ward Concertmeister, und man hörte nun auch Teutsche Werke, Sinfonieen und Concerte von Holzbauer, Wagenseil, Benda, Gluck, Graun ꝛc. Zum Carneval ertönte die neue Russische Jagdmusik *) in den Moskauer Straßen. Unter den Vornehmen zeichnete sich der Polnische Graf Oginski auf der Clarinette aus, und hielt in Petersburg Concerte. Zur Fastenzeit 1764 kamen geistliche Concerte daselbst auf, die der dortige Prediger der Teutschen Peterskirche im neuen Schulhause gegen 1 Rubel Eintrittspreis veranstaltet hatte, und welche große Theilnahme fanden. Telemann's Passionsoratorium wurde in dieser Kirche am Palmsonntage unentgeltlich aufgeführt. Nach dem Abgange jenes Geistlichen nach Berlin hörten die Concerts spirituels wieder auf. Graun's Te Deum aber verherrlichte das Gedächtniß der kaiserl. Thronbesteigung in der Peterskirche. Im Sommer 1764 verließen die beiden Virtuosen Dalloglio Rußland. Die Stelle des Violoncellisten ersetzten einigermaßen der Italiäner Polliari, und der Russe Chorschevski; den Violinisten aber vollkommen der Würtenberger Kammermusikus Schiati. Aus

*) Ihr gab der Oberjägermeister Naryschkin durch Beistand des Hofwaldhornisten und Violoncellisten, Marásch, seit 1751 die Entstehung. Jedes Horn hat nur seinen einzigen Ton, aber durch richtiges Eintreffen der verschiedenen Hörner werden die schwersten Tonstücke mit außerordentlicher, einer Orgel ähnlichen Wirkung, ausgeführt. Eine genaue Beschreibung steht im Hannöv. Magaz. 1788. 47. Stück.

die Stelle der Durante kam die Sängerin Colonna. Da Manfredini's Oper zur Krönung, Carlo Magno, so wie ein Paar seiner frühern, dem Hofe nicht recht gefallen wollte, wurde der berühmte Galuppi aus Venedig berufen, der auch, ob wohl schon in einem Alter von 65 Jahren, die Kapellmeisterstelle auf 3 Jahre annahm.

Im Jahr 1764 erschien die Französische komische Oper aus Paris unter ihrem Kapellmeister Renauld zum ersten Mal auf der Russischen Hofbühne. Nach Verlauf der ausbedungenen Jahre wurden ihre Vorstellungen auch für die Stadt im Winterpalnis der Elisabeth wöchentlich gegeben. Im Jahr 1765 führte Manfredini zwei seiner Opern zum Carneval, eine Russisch, die andre Italiänisch (Olimpiade) auf dem Hoftheater auf. Zur Thronbesteigungsfeier gab er mit sehr starker Besetzung und zwei Chören bei der Tafel sein Drama: Minerva ed Apolline, von Lazaroni gedichtet; und zur Einweihung der Akademie der Künste eine Russische Cantate mit Chor und großem Orchester in Beiseyn des Hofes. Im Herbst dieses Jahrs erschien nun Galuppi, der mit 4,000 Rub. Gehalt, freier Wohnung und Equipage als erster Kapellmeister angestellt wurde, und nunmehr alle Hof- und Theatermusik besorgte. Er gab auch alle Mittwoch Kammermusik bei Hofe, und erwarb sich die volle Gnade der Kaiserin, die ihn mit Geschenken auszeichnete. Auf hohen Auftrag setzte er Metastasio's Didone abbandonata in Musik. Das Orchester, das er nicht nach seinem Geschmack fand, brachte er durch mehrere Proben

zur bessern Präcision und Ordnung. Im Jahr 1766 wurde seine Oper auf der Hofbühne mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Sgra Colonna und Demoiselle Schlakovka, die Castraten Luini und Puttini, und der Tenorist Sandalo aus Venedig waren die Hauptpersonen. Die Musik zu den Ballets war von Manfredini, und enthielt unter andern die lebhafte Schilderung eines Seesturms. Galuppi erhielt nach der zweiten Aufführung seiner Oper von der Monarchin eine mit Brillanten geschmückte goldene Dose mit tausend Ducaten, und die Colonna einen Brillantring von 1000 Rub. an Werth. Dieselbe Oper wurde nachher noch dreimal gegeben. Manfredini widmete der Kaiserin sechs Klaviersonaten, die sie mit 1000 Rub. belohnte. — Galuppi's Il Re pastore, 1766, fand weniger Beifall; sie war aber verkürzt, doch gefiel besonders eine Arie mit concertirender Violine, auf welcher Schiatti sein Talent zeigte.

Um diese Zeit erschien Kölbel aus Böhmen mit seinem verbesserten Waldhorn, auf dem er sich mit Hensel zu allgemeiner Bewunderung und Zufriedenheit hören ließ.

Im Jahr 1768 gab Galuppi seine letzte treffliche Oper Ifigenide in Tauride mit 10 Chören, welche dreimal gespielt wurde; und im Sommer reiste er nach Venedig zurück. An seine Stelle trat bald darauf Tomaso Traetta aus Neapel. Zum zweiten Flügel ward Raupach nach seiner Rückkunft aus Teutschland wieder angenommen.

Am 25. November führte der Russische hohe Adel

ein Französisches Lustspiel und die Französische Oper Annette et Lubin auf; auch das Orchester bestand aus lauter hohen Personen, und das Ganze fiel sehr vortheilhaft aus. Im Jahr 1769 führte Traetta zum Carneval seine Isola disabitata mit Beifall auf. Manfredini gab vor seiner Abreise in der Fastenzeit noch alle Donnerstage Concerte von 5 bis 9 Uhr, in welchen vornehme Russen unter andern sich hören ließen, und die Versammlung stark war. Der Eintritt kostete 2 Rubel. Zum Geburtstage der Kaiserin gab Traetta seine Olimpiade. Die Prima donna Colonna und der vortreffliche Fagottist Zahn in Begleitung des Tenoristen Prati fanden großen Beifall, und die von mehr als 50 Hofkapellsängern gesungenen 4 Chöre thaten große Wirkung.

Traetta blieb bis ins Jahr 1775 in kaiserlichen Diensten, und schrieb in denselben sieben Opern und viele Cantaten. Unter jenen waren Amore in trappola, 1768; Olimpiade, 1770; Antigone, 1772. Seit 1784 *) arbeitete der berühmte Gius. Sarti, als Kapellmeister, für den Petersburger Hof, und führte 1785 seine ernsthafte Oper Idalide, und 1786 mit großem Beifall seine Armida auf. Außer andern gab er auch 1799 eine Oper, die der damalige Kaiser besonders belohnte. Im Jahr 1798 ward er Musiklehrer der Großfürstinnen. Erst im Jahr 1801 verließ er nach vielen genossenen Gnadenbeweisen den Russischen Hof, nachdem er achtzehn Jahre seines höhern Alters der Ton-

*) Wer in der Zwischenzeit Kapellmeister gewesen seyn mag, ist mir nicht bekannt.

fürst an denselben gewidmet hatte. Die berühmte Todi (aus Portugal) war zugleich mit Sarti in Rußland, und trat 1786 als Hofsängerin in seiner Armida mit großem Beifall auf.

Im Jahr 1788 wurde der durch seine Opern so beliebte Vincenzo Martini (aus Valencia) zu Petersburg als Kapellmeister und Componist bei der Oper angestellt. Im Jahr 1792 begab sich der vortreffliche Klavier- und Orgelspieler und Tonsetzer J. W. Häßler aus Erfurt nach Petersburg, wo er von dem Großfürsten mit 1000 Rubel engagirt wurde, und 1793 ein Russisches Lied mit 12 Variationen fürs Klavier, und 1795 eine Cantate zur Vermählungsfeier des Großfürsten Alexander und der Prinzessin Elisabeth, für das Pianoforte, wie auch zweierlei Fantasieen und Sonaten, und 1796 eine Caprice und Sonate für Pianoforte herausgab. Im Jahr 1794 aber wandte er sich nach Moskau, wo er eine Organistenstelle angenommen haben soll, und drei große Klaviersonaten mit Violine und Violoncell 1802 herausgab. Unter den berühmten Virtuosen, die in neuern Zeiten Rußland besucht haben, sind der große Pianofortspieler und Componist Muzio Clementi und sein Englischer Zögling Field, und der allgemein geschätzte Violinist Rode, welcher 1804 nach Petersburg kam, und mit 5000 Rubeln Jahrgehalt und andern Vortheilen vom Kaiser Alexander in Dienste genommen wurde. Im Jahr 1802 führte der Musikdirector am Teutschen Theater zu Petersburg, Kalivoda, Haydn's Schöpfung in Teutscher Sprache mit Teutschen Sängern auf. Indessen hinderte das bei den

Russen herrschende Vorurtheil wider das Teutsche, als Gesangsprache, die vortheilhafte Wirkung. Daher veranstalteten die Grafen Stroganof und Wilehourski eine Italiänische glänzende Aufführung dieses Oratoriums, wozu Signora Marcoletti, Sign. Mardini von der Italiänischen Oper, der Bassist Hübsch vom Teutschen Theater, das kaiserl. Kapellsängerchor, und die kaiserl. Instrumentalkapelle und Jagdhornmusik vereinigt wurden, so daß das Ganze aus 230 singenden und spielenden Personen bestand und die prächtigste Wirkung hervorbrachte. Unter den geschätzten Tonkünstlern Rußlands ist noch J. v. Koslowski, kaiserl. Staatsrath und Director der kaiserl. Kapelle zu St. Petersburg, anzuführen. Er war vorher Kapellmeister des Königs von Pohlen zu Warschau, und setzte eine Trauermusik zu dessen Begräbniß, welche auch bei Giornovichi's Leichenbegängniß zu Petersburg von der kaiserl. Kapelle, wobei die Mad. Mara sang, 1804 aufgeführt wurde. Er hat mehrere Sammlungen Polonaisen, und Französische und Italiänische Gesänge herausgegeben, und F. Ries widmete ihm seine schönen 12 Variationen über ein Russisches Lied (O. 39).

Schweden. Unter König Gustav III. entstanden die beiden Academies Roiales de Musique. Die eine ist ein musikalisches Bildungsinstitut. Die andere dient zur Aufführung der Opern. Seit 1786 errichtete auch diese, nach Vogler's, ersten königl. Kapellmeisters, Plane eine Musikschule. Auch der um dieselbe Zeit angestellte würdige Tonsetzer, Kapellmeister Kraus (Vogler's Schüler), der die Schwedische Oper 1778 in ho-

hen Glanz gefunden hatte, machte sich nach seiner Zurückkunft aus Italien und Wien, sowohl um diese Anstalt, als um das Theater, verdient. Vogler gab in diesem Musikinstitut große geistliche Concerte, und führte seine Athalia 1791 da auf. Die Theatermusik gewann sowohl durch ihn *), als durch Naumann bedeutend. Dieser componirte für das Geburtsfest des Königs 1778 seine beliebte erste Schwedische Oper Amphion, und das neue königl. Operntheater wurde 1780 mit seiner Cora eingeweiht. Im folgenden Jahr schrieb er Gustav Wasa. Im Jahr 1788 am 24. Jenner führte man in Stockholm die Schwedische Oper: Gustav Adolf, zum ersten Mal auf, zu welcher der Entwurf vom Könige selbst, die Ausführung vom königl. Secretär Kellgren, und die Musik vom Abt Vogler herrührte. Im Jahr vorher erschien zu Stockholm im Druck die Schwedische tragische Oper, Electra, in 3 Acten, vom königl. Bibliothekar Rißell gedichtet, und vom Organisten der Teutschen Kirche, Häfner, componirt. Im Jahr 1789 wurde Graun's berühmtes Passionsoratorium, in Schwedischer Uebersetzung, auf dem Börsensaale mit großem Beifalle aufgeführt. Der Stockholmer Organist Ol. Ahlström unterrichtete den König auf dem Klavier, und machte sich zwischen 1783 und 1792 durch Operncompositionen und Sonaten für Klavier und Violine (O. 2. Stockholm 1785) bekannt.

Zu Upsala 1801 wurde ein Te Deum von der Composition des talentvollen Obersten Skjöldebrand,

*) Er arbeitete für Schweden seine dramatischen Werke: Gustav Adolf und Herrmann von Unna.

zu 80 Stimmen, mit vollem Orchester, in Anwesenheit des Hofes aufgeführt. — Was die ältere Musikgeschichte Schwedens betrifft, so kann ich hier jetzt nur folgendes Wenige beifügen. Georg Wallerius aus Südermannland gab 1706 in Upsala Meletemata de antiqui et medii aevi musica, und 1717 Diss. de instrumentis musicis heraus. Romano oder J. H. Rohmann, Hofintendant und Kapellmeister des Königs, wird als Stammvater der Schwedischen Musik angesehen. Er führte 1724 zu Stockholm am Pfingstfeste in der Teutschen Kirche eine feierliche Musik auf, hielt seit 1738 öffentliche Concerte, und gab Sonaten für Flöte und Baß heraus. Um diese Zeit zeichnete sich ein frühzeitiges Genie, der Organist Londicer, im Spiel und in der Composition aus. Auch wird Arnoldi, aus Wolfenbüttel, als ein berühmter Musikus in Stockholm im Anfange des 18ten Jahrhunderts angeführt. In die älteste Geschichte Schwedens gehört, daß Jacob Runge auf Melanchthons Empfehlung im Jahr 1547 zu Greifswalde zum Professor der Musik ernannt wurde. Er starb 1595 daselbst als Generalsuperintendent.

Dänemark. Joh. Adolf Scheibe aus Leipzig, ein guter Theoretiker und musikalischer Schriftsteller, und einsichtsvoller Tonsetzer, der bei dem Markgrafen von Brandenburg-Culmbach Kapellmeister gewesen war, erhielt um 1745 die königl. Kapellmeisterstelle zu Kopenhagen, wo er aber durch Sarti *), dessen einschmei-

*) Sarti kam 1756 als königl. Kapellmeister nach Kopenhagen, wo er am Hofe Unterricht gab, und Opern setzte. Er scheint bis 1768 daselbst gewesen zu seyn.

chelnde Musik mehr enger, verdunkelt und verdrängt zu werden schien, und im Jahr 1776 starb. Er componirte auf Befehl des Königs eine Cantate zur Confirmation des Kronprinzen, und gab 1749 zu Kopenhagen Freimaurerlieder, und 1765 tragische Cantaten für 1 oder 2 Singstimmen und das Klavier, nebst einem Sendschreiben über das Recitativ 2c., und zu Flensburg 1766 kleine Lieder heraus.

Seit 1795 war der vortreffliche F. L. Aemil Kunzen aus Lübeck Kapellmeister zu Kopenhagen, wo er viele höchst schätzbare Werke für die Bühne und für die Kirche componirte, die mit großem Beifall aufgeführt wurden. Er setzte Baggesen's Oper Holger Danske in Musik, welche 1789 vom Februar bis Juni, und dann 1790 unter des Kapellmeisters J. A. P. Schulz Direction gegeben, eine sehr vortheilhafte Aufnahme fand. Für Kopenhagen schrieb er auch die Dänische Oper: Hemmeligheden (das Geheimniß) 1796 und zwischen 1797 und 1802 noch fünf Dänische Opern und eine Teutsche Operette, und componirte einige Dänische Oratorien und Cantaten, und eine auf den Tod des Kapellmeisters Schulz, welche 1800 in dem von diesem edlen Künstler gestifteten Concert für die Tonkünstlerwitwen aufgeführt wurde. J. A. P. Schulz, aus Lüneburg, dieser berühmte, geistvolle und kenntnißreiche Tonkünstler, war seit 1787 Kapellmeister in Kopenhagen, und machte sich theils als Schriftsteller, theils als Componist, sehr um die musikalische Bildung verdient. Kränklichkeit nöthigte ihn, 1795 seine Entlassung zu suchen. Seine theatralischen und geistlichen Compositio-

gen, so wie seine Lieder und Cantaten fanden in Dänemark die verdiente günstige Aufnahme. Im Jahr 1789 wurde seine Oper: die Königin von Golconde, nach Thaarups Dänischer Uebersetzung, und 1790 zum ersten Mal seine Athalia aufgeführt. Besonders rühmt man seine Hymne an Gott, nach dem Dänischen des Thaarup, von Voß, welche zu Kopenhagen 1793, und zu Altona 1798 im Klavierauszuge erschien. Bemerkenswerth ist auch seine Schrift: Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes, und über deren Einführung in den Schulen der königl. Dänisch. Staaten 1790. Im Jahr 1785 wurde dem berühmten Naumann, dessen Ruhm sich eben von Schweden aus verbreitete, die Composition der neuen Dänischen Oper Orpheus aufgetragen, und die Kapellmeisterstelle in Kopenhagen vom Könige angeboten, die er jedoch ablehnte. Aus älterer Zeit wird Casp. Förster, der um 1667 Kapellmeister daselbst war, auch als außerordentlicher Baßsänger von Mattheson gerühmt.

Unter den neuesten Dänischen Tonsetzern ist der Arzt Dr. Sörensen (geb. zu Glückstadt 1767), ein Schüler der Engländer Gambold und La Trobe und des Kapellm. Schulz zu bemerken, welcher Dänische und Teutsche Gesänge fürs Klavier, und verschiedene, auch geistliche Lieder, worunter sich zwei wohlgearbeitete und fugirte Motetten befinden, seit 1796 bis 1810 herausgegeben hat. Endlich ist der königl. Kammermusikus zu Kopenhagen Schiörring, ein Schüler K. P. Em. Bach's, nicht zu vergessen, welcher sich als

musikalischer Literatur im Besitz einer ansehnlichen musikalischen Bibliothek auszeichnete, und 1783 ein allgemeines Dänisches Choralbuch herausgab, 1794 aber ein einfaches Choralbuch, größtentheils mit Bässen und durchgängig mit Bezifferung derselben von Bach, zum Druck fertig hatte.

Unter den Dänischen Tonkünstlern und Componisten der neuern Zeit verdient der Concertmeister der königl. Kapelle Clausen Schall rühmliche Erwähnung. Er ist ausgezeichneter Virtuos auf der Violine, für welche er Concerte, Duos, und unter andern zwei große Solos und 58 Exercices (1801) herausgegeben hat, die seine Meisterschaft und seinen schönen Ausdruck verrathen, und unter denen N. 57 ein Adagio auf der G-Saite ein Meisterstück ist. Auch hat er Balletten, Dänische Operetten, Flöten- und Hornconcerte componirt.

In der Schweiz blüht die Tonkunst besonders seit dem Ende des verflossenen Jahrhunderts durch die edle Thätigkeit des einsichtsvollen Musikhändlers und Componisten, Hans Ge. Nägeli zu Zürich, welcher theils durch seine Ausgabe älterer und neuerer klassischer Tonwerke, theils durch seine Gesangscompositionen und musikalischen Schriften, theils durch die von ihm veranstalteten und geleiteten Singakademieen und Musikfeste, der Tonkunst die schönste und würdigste Beförderung gibt.

In Spanien, wo sich schon im funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte, Ramis, Salinas und Morales, und mehrere andere Männer in der Theorie oder Praxis der Musik hervorgethan haben, welche

oben erwähnt worden sind, war die glänzendste Periode der Tonkunst die, in welcher der mit Recht so berühmte Neapolitaner Farinello (Carlo Broschi) diesem Lande seine ausgezeichneten Talente widmete. Er kam 1737 dahin, und wurde der Liebling des Königs Philipp des V. Dessen Nachfolger, Ferdinand der VI, ernannte ihn zum Director der Oper, die er nach seinem Plane errichtet hatte. Er führte auch die Aufsicht über die königl. Kapelle, die er mit den berühmtesten geistlichen Werken versorgte, durch welche die päpstliche Kapelle zu Rom einen so großen Ruf hat. Nach Ferdinands Tode 1759 setzte auch Karl der III. die ihm von seinen Vorgängern bewiesenen Gnadenbezeugungen fort. Aber nach zwanzigjährigem Aufenthalte in Spanien kehrte er 1761 nach Italien zurück.

Im Jahr 1780 kam der geniale italiänische Instrumentalcomponist und Virtuose auf dem Violoncell, Boccherini, nach Madrid, ward des Königs Lehrer auf dem letztern Instrumente, und Kammervirtuose und Componist des damaligen Infanten von Spanien Don Ludwig, und widmete seine reichen Kunsttalente vielen originellen Quartetten, Quintetten u. a. Instrumentalstücken. Er starb zu Madrid 1805, im 70sten Jahre. In neuerer Zeit hat (wenn ich nicht irre) auch der berühmte Bernh. Romberg Spanien besucht, und diesem Besuche verdankt man wahrscheinlich sein 13tes Werk: Capricho y Rondo en el gusto espannol, con una miscelania de Bolero, Gitano, Cachirulo y Zorongo (für oblig. Violoncell, mit zwei Violinen, Bratsche und Baß). Hier werden Na-

tionaltänze genannt, deren charakteristische Melodieen viel Anziehendes haben mögen, und, wie ihre Lieder zur Guitarre, für das vorzügliche musikalische Gefühl und Naturell der Spanier sprechen.

Nach Gerber's älterm Tonkünstlerlexikon war der treffliche Operncomponist Vincenzo Martin, aus Valencia, um 1785 Kapellmeister des Prinzen von Asturien. — Uebrigens ist uns die spanische Musikgeschichte zu wenig bekannt. Aber zu bemerken ist Yriarte's Gedicht: La Musica. Madrid, 1779. Hierin wird unter andern ein Spanischer Kirchencomponist Vicente Garcia gerühmt.

In Portugal wird Francisco Garcia als berühmter Componist und Theoretiker erwähnt, von welchem 1609 Missen zu Lissabon erschienen. C. B. Ferreira aus Evora war zu Coimbra berühmter Tonsetzer, Kapellmeister und Professor der Musik. Man hat von ihm Missen und andre Kirchenstücke. Als ein fruchtbarer Kirchencomponist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts ist Lopez (oder Lobo, auch Lupus), Kapellmeister an der Domkirche zu Lissabon, zu bemerken. Er war ein Schüler des Manoel Mendes aus Evora, und hat viele mehrstimmige geistliche Gesangstücke herausgegeben, aus denen man seine gründliche Einsicht erkannte. Er erreichte ein Alter von 103 Jahren. Noch ist zu bemerken, daß der vortreffliche Teutsche Tonsetzer und Jos. Haydn's würdiger Schüler, Neukomm, bei dem König von Portugal in Rio Janeiro als Kapellmeister in den letzten Jahren angestellt worden ist.

In Holland blühete die Tonkunst auch in neuern Zeiten, besonders zu Amsterdam, fort, wo die beiden musikalischen Anstalten Felix meritis und Eruditio musica ihre Cultur befördern, und der Musikdirector Wilms auf dem Pianoforte und der Flöte und in der Instrumentalcomposition sich auszeichnet. Doch weiß man wenig von eigentlich Niederländischen Tonsetzern der neuern Zeit.

Nachträgliche kurze Nachrichten über einige in dieser Geschichte nicht erwähnte Musiker.

Im 11ten und 12ten Jahrhundert.

Hermannus Contractus (von seiner Gliederlähmung so genannt), Benedictinermönch zu St. Gallen und Reichenau, geb. 1013, gest. 1054, zu seiner Zeit berühmter Tonsetzer und Tonlehrer, ein Nachfolger Guido's, und ausgezeichnet unter den alten Gesangscomponisten.

Der h. Bernhard, Abt zu Clairvaux, geb. zu Chatillon 1091, gest. 1153, ordnete den Gesang der Cistercienser, und setzte Hymnen.

Im 16ten Jahrhundert.

Faber (Jacob), Stapulensis, Schüler von Jac. Fabinius und Jac. Turbelinus, Dr. der Theol. zu Paris, starb 1547 im 101sten Jahre; ein vorzüglicher Theoretiker, schrieb unter andern Elementa Musica.

die Terzen und Sexten wagte er noch nicht, zu den Consonanzen zu zählen.

Lossius (Lucas), Rector zu Lüneburg, geb. 1508 zu Vacha in Hessen, gest. 1582, gab eine vollständige Psalmodie, mit einer Vorrede Melanchthons 1553 (2te Ausgabe 1569) und Erotemata musicae pract. heraus.

Herpol (Homerus), geb. um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, zu Freiburg in der Schweiz, Glarean's Schüler, gelehrter Contrapunctist, gab ein Werk fünfstimmiger Gesänge über die Evangelien des ganzen Jahrs (Novum et insigne opus musicum etc.) zu Nürnberg 1565 heraus.

Utenthal (auch Uttendal), Componist bei dem Erzherzog Ferdinand, verfertigte viele mehrstimmige Gesänge, besonders für die Kirche.

Joh. Knefel, aus Lauban in der Lausitz, Kurpfälz. Kapellmeister, componirte vorzüglich viele mehrstimmige geistliche Lateinische Gesänge, und auch weltliche Teutsche Lieder.

Jak. Hänel (auch Handl und Händel, gewöhnlich Gallus genannt), geb. zu Crain um 1550, Kapellmeister des Bischofs zu Olmütz und nachher des Kaisers, starb zu Prag 1591, ein berühmter Componist von 4, 5 bis 8stimmigen geistlichen und weltlichen Lateinischen Gesängen.

Lindner, berühmter Cantor, und Componist zu Nürnberg, geb. zu Liegnitz, machte sich durch eigene mehrstimmige Gesänge und durch Herausgabe und Samm-

tung solcher Werke von fremden Meistern gegen Ende des 16ten Jahrhunderts verdient.

Dedekind (Euricius), aus Neustadt, Cantor zu Lüneburg, zu Ende des 16ten Jahrhunderts, gab 4 und 5stimmige Breves periochas evangeliorum 1592 heraus.

Im 17ten Jahrhundert.

Greg. Zuchina, ein Mönch aus Brescia, gab unter dem Titel, Harmonia sacra, zu Venedig, 1603, 5 bis 16stimmige Motetten und Missen heraus.

Bodenschatz, Cantor in Schulpforta, geb. zu Lichtenberg, gab 1603 ein Florilegium von hundert und funfzehn 4 bis 8stimmigen Motetten von verschiedenen Tonsetzern heraus, und noch mehrere andre ähnliche Werke für den geistlichen Gesang, für den er selbst componirte. Er starb 1636.

Joh. Lippius, Dr. und Prof. der Theologie zu Strasburg, disputirte 1609 und 1610 zu Wittenberg öffentlich über Musik, und gab eine Synopsin musicae universae und andre Lateinische speculative Schriften über diese Kunst zu Strasburg und Jena heraus.

Mich. Prätorius, aus Thüringen, Kursächs. und Herzogl. Braunschweigischer Kapellmeister, geb. 1571, starb 1621 zu Wolfenbüttel, berühmt durch sein Syntagma Musicum in 3 Quartbänden, welches vorzüglich von der alten geistlichen Musik und musikalischen Liturgie, von den Instrumenten der Alten und der Neuern, und den Italiänischen, Französischen und Englischen Gesängen 2c. handelt. Er hat sich auch durch viele Motetten und manche Choräle verdient gemacht.

Dan. Selichius, Kapellmeister zu Wolfenbüttel, vorher Musikdirector zu Wesenstein bei Dresden, gab im Anfange des 17ten Jahrhunderts verschiedne vielstimmige Instrumental- und Gesangstücke heraus.

Heinr. Schütz (Lateinisch Sagittarius), Kurfürstl. Oberkapellmeister zu Dresden, zu Köstritz 1585 geboren, wird der Vater und Lehrer der Teutschen Tonkünstler seiner Zeit genannt, studirte in Venedig bei Giov. Gabrieli, und reiste 1629 nochmals nach Italien, wo er sein zweites Italiänisches Werk, Symphonias sacras, herausgab. Er hat viel treffliche Kirchenwerke, z. B. Motetten und Psalme geschrieben, und die erste Teutsche Oper (Daphne, von Opitz, nach Rinuccini, 1627) componirt, welche er 1628 bei der Vermählung der Schwester des Kurfürsten Georg I. zu Dresden aufführte.

Joh. Krüger, Musikdirector zu Berlin, aus Guben gebürtig, starb 1662. Er gab eine Synopsin Musices (über musikalische Composition), auch ein Gesangbuch, und mehrere Motetten und andre Compositionen heraus.

Joh. Herrm. Schein, aus Kursachsen, seit 1613 Weimarischer Hofkapellmeister, seit 1615 aber Nachfolger des berühmten Seth Calvisius als Cantor der Thomasschule zu Leipzig, starb 1630, 43 Jahre alt. Er hat vielerlei geistliche und weltliche Lieder zu mehreren Stimmen und Instrumentalstücke nach damals beliebter Form (der Paduanen, Galliarden u. d. gl.) componirt und herausgegeben, und besonders im Madrigal- und Villanellen-Stil mit den besten Italiänern

gewetteifert. Er ist auch als Verfasser einiger Choräle bekannt.

Heinr. Baryphonus, Cantor zu Quedlinburg, geb. zu Wernigeroda 1580, ein fleißiger Theoretiker, der 16 musikalische lateinische Abhandlungen geschrieben hat, von denen aber nur drei bis vier gedruckt worden zu seyn scheinen.

Sam. Scheidt, Organist zu Halle, geb. daselbst 1587, starb 1654, machte sich durch ein Vermächtniß zu der Orgel der Moritzkirche, und durch seine zahlreichen geistlichen und weltlichen Compositionen berühmt, worunter mehrstimmige Gesänge und variirte Choräle sich befinden. Sein Hauptwerk führt den Titel: Tabulatura nova, worin man außer mannichfachen variirten Liedern, kunstreiche Fantasieen, Fugen und Kanons ꝛc. für die Orgel findet. Es erschien zu Hamburg 1624.

... Kelz, aus Bautzen, Cantor zu Stargard und Sorau, in Italien gebildet, ein braver Vocal- und Instrumentalcomponist, und guter Theoretiker. Er setzte auch 50 Stücke für Violine und Viol da Gambe (1669).

Herbst (Joh. And.), Kapellmeister zu Frankfurt und Nürnberg, gab außer anderm eine Musicam practicam (vorzüglich nach Italiänischen Mustern), und 1643 eine Musicam poeticam oder compendium melopoeticum heraus, wie auch mehrstimmige geistliche und weltliche Gesänge.

Schönberger, ein Gelehrter aus der Pfalz, von Kindheit an blind, aber in der musikalischen Theorie und Composition, und auf Instrumenten geschickt, die er sogar selbst regelmäßig zu bauen verstand. Starb

1649 zu Königsberg in Preußen, wo er die Orgel der Domkirche verfertigt haben soll.

Kapsberger (J. H.), ein Teutscher Edelmann zu Rom zwischen 1600 und 1630, vielfacher Componist und Schriftsteller (vorzüglich über die Laute), brachte das Passagenwerk im Gesange und viel Verzierungen im Spiel auf.

Somerset, ein Englischer Graf, erfand um 1649 eine Violine mit 8 Saiten, die von Prinz und Kircher sehr gerühmt wird.

Kretschmar (J. A.), Organist zu Erfurt, um 1699, Walther's Musiklehrer, schrieb 1660 eine Melopöie oder Componirkunst.

Bontempo (Aless.), Ital. Componist und Kursächs. Kapellmeister um 1660, gab eine neue Methode des 4stimmigen Satzes in Lateinischer Sprache heraus.

Alberti (J. Friedr.), Domorganist zu Merseburg, geb. 1642, starb 1710. Er bildete sich durch Vincenz Albrici zu einem trefflichen Kirchen- und Orgelcomponisten und gab 12 Ricercaten heraus. Er war übrigens ein wissenschaftlich gebildeter Mann.

Im 18ten Jahrhundert.

Aldrovandini, aus Bologna, Kapellmeister zu Mantua, blühte zwischen 1690 und 1711 als Kirchen-, Theater- und Kammercomponist.

Allegri (Gioв. Bat.), Organist zu Arzignano, gab unter andern heraus 12 Motetti a voce sola con 2 Violini e Basso continuo. Venedig, 1700. O. 1.

Battistini (Giac.), Kapellmeister zu Novara

gab Armonie sagre, zu 1 bis 3 Singstimmen in Bologna 1700 heraus.

Brossard (Seb. de), Kapellmeister zu Strasburg, gab ein Dictionnaire de Musique, eine Schrift über den Choralgesang, und eine Sammlung Lieder heraus. Er starb 1730.

Casini (Giov. Mar.), Kapellmeister und Organist zu Florenz, gab 1704 vierstimmige Orgelfugen heraus.

Conti (Franc.), K. K. Vicekapellmeister zu Wien, führte daselbst 1722 seine Oper Archelao auf.

Fedele, eigentlich Dan. Gottlieb Treu, geb. 1695 zu Stuttgard, zuletzt Kapellmeister des Grafen Schaffgotsch zu Hirschberg, zeichnete sich frühzeitig im Gesange, im Klavier, auf der Zinke, und bald auch in der Composition aus, worin ihn der Irländische Kapellmeister Cousser unterwies. Noch im Knabenalter gab er drei vierstimmige Ouvertüren für Violine ꝛc. heraus. Nachher schrieb er 4 Teutsche Opern, zu deren Aufführung er aber bis 1740 noch kein Orchester geübt genug fand. Er componirte auch im Jünglingsalter ein Violinconcert und andere Instrumentalstücke. Dem Herzog von Würtemberg überreichte er ein Gedicht zum Namensfeste, und ließ sich vor ihm mit einem Violinsolo hören, worauf ihn der Fürst nach Italien reisen ließ. In Venedig bildete er sich unter Vivaldi und Biffi, und erlangte durch seine Talente große Gunst. Durch eifrigen Fleiß im Studium der Italiänischen Dichter und Opern gelangte er dahin, 12 Italiänische Opern mit Beifall zu dichten, und als Componist für das Venezianische Theater verlangt zu werden. Allein er folgte 1725

einem Rufe als Kapellmeister einer Ital. Operngesellschaft nach Breslau, und setzte für sie die Opern Astarto, Coriolano, Ulisse, und Don Chisciotte, und Endimione. Um 1727 ging er nach Prag, und dirigirte dann mehrere Kapellen in Böhmen, Schlesien und Wien, bis er 1740 obige Stelle erhielt. Er war nicht nur ein fleißiger und würdiger Componist, sondern zeigte sich auch als speculativer Kopf in zwei Werken 1) Palatium harmonicum (großentheils metaphysischen Inhalts, und nur zuletzt in Beziehung auf Musik), 2) de Musica universali (zum größten Theil philosophisch, physikalisch und mathematisch). Man hat noch eine Cantate für eine Stimme mit Flügelbegleitung von ihm im Sondershausischen Archiv: „Lasciatemi al mio duolo.“

Giorg. Gentili, erster Violinist und Componist an der Herzogl. Kapelle zu Venedig, gab im Anfange des 18ten Jahrhunderts mehrstimmige Concerte und Sonaten und 12 Violinsolos heraus.

Joh. Gottlieb Graun, K. Concertmeister zu Berlin, aus dem Anfange des 18ten Jahrhunderts, bildete sich unter Pisendel zu Dresden und unter Tartini in Italien in der Composition und auf der Violine. Er starb 1771. Er war ein großer Violinist und fruchtbarer geschätzter Instrumentalcomponist; schrieb aber auch für geistliche Vocalmusik.

Joh. Dav. Heinichen, K. Poln. und Kurf. Sächs. Kapellmeister zu Dresden, geb. bei Weißenfels 1683, ein großer Contrapunctist, schrieb Opern für das Leipziger Theater, gab 1711 eine Anweisung zum Generalbaß heraus, setzte in Venedig 1713 zwei Opern,

begleitete den Fürsten von Köthen durch Italien, wo seine Cantaten ihm neuen Beifall erwarben, und trat 1728 in Sächsische Dienste, in denen er Serenaten und Missen setzte, und sein Werk über den Generalbaß vermehrt 1728 neu herausgab. Er starb 1719. Seine Oper, Helena und Paris, wurde zu Leipzig 1709 aufgeführt. Auch gab er 2 Violinsolos heraus. Es war ein gelehrter und ausgezeichneter Musikus.

Masson, Musikdirector zu Chalons, gab 1705 zu Paris in Französischer Sprache Regeln der Composition zu mehrern Stimmen, und zur Bezifferung des Basses rc. heraus.

Wolf Casp. Prinz, welcher 1717 als Hochgräfl. Promnitzischer Kapelldirector und Cantor zu Sorau im 76sten Jahre starb, hat sich vorzüglich durch historische, theoretische und kritische Schriften (welche noch zu Ende des 17ten Jahrhunderts erschienen) für seine Zeit verdient gemacht.

Gottfr. Silbermann, aus Fruuenstein in Meissen, Hof- und Land-Orgelbauer zu Freiberg, wo er 1756 starb, ist nebst seinen Brüdern berühmt durch seine trefflichen Orgeln, insbesondre aber durch seine schönen Klaviere und die Erfindung oder doch wesentliche Verbesserung des Pianoforte *).

Gottfr. Heinr. Stölzel, aus dem Erzgebirge, geb. 1690, bildete sich anfangs in Schneeberg unter

*) Man schreibt auch dem Organisten zu Nordhausen Christian Gottlieb Schröter (geb. 1699 zu Hohenstein) die Erfindung des Pianoforte's um 1717 zu, wie auch fast um dieselbe Zeit 1720 dem Florentiner Instrumentenmacher Bartolameo Cristofoli.

Umlauf, in Gera unter Regel, und vorzüglich in Leipzig an Telemann's und Hofmann's Compositionen, wo er auch schon seine Versuche von Kirchencompositionen aufführen ließ. In Breslau schrieb er eine Serenate auf Karls des VI. Kaiserkrönung, und dichtete und componirte ein Drama. Für Naumburg ward er veranlaßt, Text und Musik von drei Opern zu verfertigen. In Gera setzte er ein Pastoral, das er nebst anderer Musik aufführte, und erhielt daselbst, wie zu Zeitz, Kapellmeisterstellen angetragen. Im Jahr 1718 reiste er nach Italien ab. In Venedig lernte er die Conservatorien in des nachherigen Kapellmeisters Heinichen Gesellschaft, und Gasparini, Vivaldi, Ant. Polaroli, Ant. Biffi, und Cavaliere Vinaccesi und Benedetto Marcello kennen. In Florenz machte er ähnliche glückliche Bekanntschaften, in Rom aber die des berühmten Buononcini und Aless. Scarlatti. Auf der Rückreise verweilte er in Inspruck, und in Prag schrieb er verschiedene Opern und Oratorien, Missen und Instrumentalstücke. In Baireuth lieferte er eine Musik zum Reformationsjubiläum, wo er auch zwei Serenaten und eine Oper schrieb und aufführte. Im Jahr 1719 kam er an den Gräflichen Hof nach Gera, und in demselben Jahr nach Gotha als Kapellmeister, wo er sehr fleißig für die Kirche arbeitete. Sein Stil ist leicht, gefällig, melodiös, die Begleitung ziemlich einfach. Vorzüglich werden seine Recitative gerühmt. Es ist zu bedauern, daß seine Abhandlung über das Recitativ, die er 1739 für die Societät der musikalischen Wissenschaften entworfen hatte, nicht zu

druckt worden ist. Er zeigte übrigens seine große Einsicht und Kunst in der Mannichfaltigkeit und dem harmonischen Reichthum seiner Chöre, die mit 8stimmigen Fugen schließen. Sein Kyrie und Gloria besteht aus 13 realen, Vocal- und Instrumentalstimmen. Unter dem Titel: Praktischer Beweis u. s. w. erschien eine Schrift von ihm über den Canon perpetuus. — Er starb 1749.

Pietro Torri, Kapellmeister zu Brüssel, um 1722, Steffani's Schüler, und beliebt durch seine Italiänischen Duetten.

Valotti (Franc. Ant.), Kapellmeister zu Padua, geb. 1706, ein großer Orgelspieler und Kirchencomponist Italiens, unter welchem Tartini als Violinist stand, schrieb auch eine Abhandlung über Modulation.

Salinbeni (Fel.), ein großer Italiänischer Sopran-Sänger aus Meiland, geb. 1712, in Röm. Kaiserlichen, K. Preußischen und K. Sächsischen Diensten. Er hatte sich unter Porpora gebildet.

Verzeichniß von Virtuosen, die sich seit 1768 bis 1792 in Leipzig öffentlich hören ließen.

(Hoffentlich wird dieser kleine Beitrag zur speziellen Kunstgeschichte manchen Lesern nicht uninteressant seyn.)

Im Jahr 1768, am 31. Januar, die berühmte Italiänische Sängerin Giovanna Barbara Virgelli, mit großem Beifall, in dem Musiksaale zu den drei Schwanen.

Im Jahr 1771, den 21. März, gab die nachher unter dem Namen Mad. Mara so berühmte Sängerin Demois. Schmeling ihr Abschiedsconcert zu Leipzig, wo sie das Publikum fünf Jahre hindurch in dem dasigen Concert so interessant unterhalten hatte.

Den 7. Juli, Signora Cecilia Bianchi, Ital. Sängerin.

Den 8. September, J. F. Reichardt auf dem Flügel und der Violine.

Im Jahr 1775, den 26 December, Demois. Mudrich, mit Concerten auf Flügel, Violine und Flöte, und im Gesange.

Im Jahr 1776, den 28. Januar, Felix Reiner, Kurf. Baierscher Kammermusikus, auf dem Fagott, und Karl Besozzi, Kurf. Sächs. Kammermusikus, auf der Hoboe.

Den 17. Juni, Krumpholz, Fürstl. Esterhazyscher Kammermusikus, mit zwei Concerten und einem Solo auf der organisirten Harfe.

Den 29. September, der sechsjährige Zygmuntowsky mit Sonaten auf dem Violoncell, und mit einem Rondo auf dem umgekehrten Instrumente.

Im Jahr 1778, die im Concert zu den drei Schwanen angestellten Sängerinnen Almerigi und Saporiti.

Im Jahr 1780, den 24. April, Hr. Röllig auf der Harmonika.

Im Jahr 1782, am 4. und 12. Mai, die Kurmainzischen Kammervirtuosen, Schick und Triklir, auf Violine und Violoncell.

Im Jahr 1783, den 10. Mai, Dr. Fischer aus Oxford, Componist und Virtuose auf der Violine, in Violinconcerten und einem Solo von seiner Composition, und mit zwei Sinfonieen (wovon die eine Russische und Tatarische Melodieen enthielt), auch von ihm componirt; gemeinschaftlich mit den beiden Herren Steinmüller aus Esterhaz, am 13. October desselben Jahres. Beide letztere bliesen auch am 2. November auf dem Waldhorn, und zwar, außer dem einfachen Concert, in einem Concert für 2, einem Terzett für 3, und einem Quartett für 4 Waldhörner.

Im Jahr 1784, den 13. Mai, Mme. Lang, erste Sängerin des kaiserl. Nationaltheaters zu Wien; zugleich spielte Hr. Kleinknecht aus Anspach ein Violinconcert.

Im Jahr 1785, den 6. März, der Violinist Schmitt.

Im Jahr 1786, den 22. Januar, derselbe mit Violinconcerten von ihm und Giornovichi, und Mme. Schmitt im Gesange.

Den 1. October, Mme. Schicht, geb. Valdesturla, welche als ordentliche Concertsängerin angestellt wurde.

Den 10. October, die Sängerin Mme. Alphonse aus Mannheim.

Im Jahr 1788, den 3. Januar, Hr. Springer, auf dem Bassethorn.

Den 4. Februar, Hr. Karl Franz, aus der Esterhazyschen Kapelle, auf dem Bariton, auf welchem er die von J. Haydn für dieß Instrument gesetzte

Musik zu dem Gedicht: Teutschlands Klage über den Tod Friedrich des Großen (von Mad. Schicht gesungen) vortrug.

Den 22. April, Madam Duschek, Sängerin aus Prag.

Den 19. Mai, Musikdir. Häßler aus Erfurt, mit einer Ouvertüre von seiner Composition, einem Flügelconcert von Bach und einem von Sterkel, und einer Gesangcomposition von dem Concertgeber „Wiederkehr des Frühlings." Außerdem wurde ein Rondo aus Naumann's Cora, und ein Mozartisches Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Baß aufgeführt. Den 20. Mai ließ sich Hr. Häßler vor seinem Concert-Auditorium in der Universitätskirche Abends von 4 bis 5 Uhr auf der Orgel hören.

Im Jahr 1789, den 9. März, Hr. Schwarz, Markgräfl. Anspachischer Kammermusikus, auf dem Fagott.

Den 12. Mai, der K. K. Kapellmeister Mozart auf dem Pianoforte mit außerordentlichem Beifall. Alle Concertstücke waren von seiner Composition.

Den 14. October, der Sopransänger Morelli.

Den 17. October, der Kurpfälz. Kammermusikus Danner auf der Bratsche und Violine.

Im Jahr 1790, den 3. Januar, der oben genannte Schwarz auf dem Fagott, und sein jüngster vierzehnjähriger Sohn auf der Violine und dem Pianoforte.

Den 8. Januar, die vierzehnjährige Demoiss. Weber aus Berlin, auf der Harfe.

Den 12. October, Kapellmus. Schmidt aus Dresden, auf dem Fagott.

Im Jahr 1791, den 1. Januar und 5. April, und noch in andern Concerten, Franz Hoffa aus Böhmen, auf der Violine und Bratsche.

Den 2. und 11. October, Dr. Chladni aus Wittenberg, auf seinem neu erfundnen Instrumente Euphon (so wie in neuerer Zeit auf seinem Clavicylinder), wobei er zugleich physikalische Versuche über die Natur und Wirkung des Klanges zeigte *).

Den 30. December, Frau von Tibaldi aus Wien, auf dem Pianoforte.

Im Jahr 1792, am 8. Januar, der Fürstl. Dessauische Kammermusikus Bischoff, mit einer Sonate auf dem von ihm erfundenen Violoncello d'amore.

Den 15. Januar, die blinde Demoisl. Kirchgessner, auf der von ihr verbesserten Franklin'schen Harmonika, mit einem kurzen Vorspiel, Rondo, Concertant-Quintett und Quartett, und Variationen von Eichhorn, unter ausnehmendem Beifall; am 12. Februar gleichfalls unter andern mit einem Concertquintett für Harmonika von Mozart.

Den 9. Februar, der Herzogl. Sachs. Goth. Kammermusikus Kröber, auf dem Fagott.

Den 11. März, Mme. Westenholz, Herzogl. Schwerinsche Kammervirtuosin, auf dem Fortepiano und

*) Dieser verdienstvolle kenntnißreiche Gelehrte hat nicht nur früher Entdeckungen über die Theorie des Klanges (mit 11 Kupf.), Leipzig, bei Weidmann, sondern auch neuerlich ein größeres Werk über die Akustik herausgegeben.

der Harmonika. Die Sonate für das Fortepiano war von ihr gesetzt.

Den 8. Mai, der Herzogl. Braunschw. Kammermusikus Bies, auf dem Fagott.

Ueber Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (Wien, bei Degen 1806), mit Einschaltung einiger älteren Compositionen von daselbst erwähnten Meistern.

Da dieses angenehm und unterhaltend geschriebene Werk wahrscheinlich in den Händen vieler Tonkünstler und Freunde der Tonkunst ist, und wegen seiner interessanten historischen Uebersichten, ästhetischen Ideen und treffenden Urtheile und Winke die Achtung und Benutzung des musikalischen Publikums in hohem Grade noch immer verdient, aber freilich mancher Berichtigung bedarf, so wollte ich hier es überhaupt wieder ins Andenken bringen, es mit einigen Anmerkungen und Belegen begleiten, und verschiedene mir darin aufgefallene Fehler verbessern. Vor Allem muß der Leser erst das Buch nach dem angehängten Druckfehlerverzeichniß berichtigen; allein noch manche bedeutende Fehler sind nicht angezeigt. Die S. 29 aufgestellte Tonleiter der alten Griechen enthält, wie sie da steht, die größten Disharmonieen; und manche Leser werden verlegen seyn, was sie daraus machen sollen; wenn sie nicht darauf fallen, daß vierzehn falsche (durch flüchtige Schrift entstandene) Noten und drei Bindebogen in diesen siebzehn Tacten zu

berichtigen sind. Auf folgende Weise aber kommt der Gang der Harmonie völlig in Ordnung.

Für das Klavier.



S. 42 ist Contretanz statt Contratanz zu lesen; es bedeutet wahrscheinlich von dem Französischen Contrée oder dem Englischen Country (das Land), einen ländlichen Tanz, was wir auch Ländler nennen. S. 49 Baritons oder Barytons st. Barriton. Ob Bassi S. 56 vielleicht Rossi heissen sollte, da ein Tenorist unter Ferdinand III. zu Wien; jener Name aber nicht leicht vorkommt, wage ich nicht zu entscheiden. S. 58 fehlt über der dritten Zeile die Ueberschrift: Instrumentalisten. In der Mitte dieser Seite ist zu lesen: „Nur große Hoboisten, wie: Besozzi, haben sie zahlreicher gehabt.“ Ferner statt Scotci lese man Scotti. Das Urtheil über Clementi S. 59, „nur seine

linke Faust sehe aus, als wäre sie vom Schlage gelähmt," hat sich, wenn es ja damals gegolten haben sollte, bald ganz zum Vortheil des großen Meisters widerlegt, wie seine Fugen und mehrere Sonaten, seine Exercices u. a. m. beweisen. S. 60 und 61 steht ein unbekannter Name Anton Colli, wofür der berühmte Name Tolli zu setzen ist.

In folgender Stelle S. 69 liegt auch eine Dunkelheit oder Unrichtigkeit. „Man sieht aus dieser skizzirten Beschreibung, daß unser Vaterland damals mehr auf die Kirchenmusik, als auf die profane, drang. Selbst die Concerte, welche am (an) kaiserlichen und andern angesehenen Fürstenhöfen gegeben wurden, hatten den Gang der Kirchenmusik. Die Instrumentisten wußten noch nichts vom Forte und Piano; daher mußte ihr Vortrag äußerst rasch (?) seyn." Sollte für rasch nicht anders (etwa vag) zu lesen seyn? Fast sollte man eine andere Lesart aus dem folgenden Satze vermuthen: „Indessen hat man doch noch einige Volkslieder aus den damaligen Zeiten, die voll Natur und Wahrheit sind." Oder ist etwa reich zu lesen, weil man durch Reichthum oder Fülle der Harmonie den Mangel der Mannichfaltigkeit von Accenten und Ausdruck zu ersetzen suchte? denn ein rascher Vortrag ist wohl erst die Frucht neuerer Zeiten.

S. 70 muß wahrscheinlich, wie aus der Folge sich ergibt, für Mollton Durton gelesen werden. „Die Teutschen Volkslieder (heißt es), so wie die Meistergesänge, wählen höchst selten [hier fehlt vielleicht: einen andern, als] den Mollton: dadurch geben sie sich

ein ungemein liebliches, natürliches und helles Ansehen. Unsre Landleute und Handwerksbursche haben diese Melodieen beinahe unverändert beibehalten. Nur hört man die Melodie jetzt oft in andern Tonarten und verziert singen. Vor Zeiten sang man: (Nun folgt eine Melodie in H moll). „Jetzt singt der gemeine Hauffe dieses Volkslied schon so: (und nun folgt die Melodie in G dur).

Es ist überdieß bekannt, daß die alten Volkslieder meist in der weichen Tonart sind.

S. 77, wo die grossen Organisten der Teutschen erwähnt werden, ist ohne Zweifel Frohberger statt Franzberger zu lesen.

In der schönen, begeisterten Lobrede auf Graun S. 80 bis 82 ist der Name des Sängers Salimbeni durch Solambini entstellt.

Schubart's Wunsch einer neuen Ausgabe von Krausen's schönem Buch über die musikalische Poesie, wo Grundsätze und Beispiele den neuesten Zeiten mehr angepaßt würden (S. 86), verdiente wohl in Erfüllung zu gehen. Um die (S. 88) gewünschte Ausgabe und mehrere Verbreitung der Violincompositionen des trefflichen Franz Benda erwarb sich der verstorb. A. Kühnel Verdienst, in dessen Bureau de Musique zu Leipzig drei Sammlungen Etudes, Caprices und Exercices erschienen.

S. 91, wo vom Umfange der Tonleiter der Mara die Rede ist, und derselbe von a im Tenor bis ins hohe ē bestimmt wird, muß für das letztere e gesetzt werden, weil der Werth selbst nachher sie auf 19 Sprossen ausdehnt.

S. 97 l. Sassonia für Sasone.

So wie oben unter den ersten Violinisten Italiens Corelli mit Unrecht vergessen ist, so feiert Schubart S. 99. 100. 101 mit gerechtem Enthusiasmus unter den Sächsischen Tonkünstlern den großen Joh. Sebast. Bach. Aber was ist unter dem Cymbal zu verstehen, wenn er dieß neben dem Flügel und Klavier nennt, und sagt: „Er spielte das Klavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft? u. s. w. — Statt Duodezen l. Duodecima. — Weil man mit Unrecht Seb. Bach's Stil oft auf das Ernste beschränkt, so freuet es mich, daß S. sagt: der komische Stil war ihm so geläufig, wie der ernste. „Seine Jahrgänge“ fährt er fort, „die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äußerst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind.“ (Sie befinden sich auf der Thomasschule in Leipzig; aber leider unbenutzt.) „Man stößt da auf so kühne Modulationen, auf eine so große Harmonie, auf so neue melodische Gänge, daß man das Originalgenie eines Bach nicht verkennen kann.“

Ob die Nachricht gegründet ist: J. S. Bach sey von Kindheit an Händel's vertrautester Freund gewesen (S. 102), steht zu bezweifeln. Wenigstens melden uns die Biographieen von Bach und Händel nichts davon. Vielmehr meldet ein Schreiben in der Allg. Deutschen Bibliothek. 81. Bd. 1. St. 1788, daß Bach zwar verschiedene Mal Händel's Bekanntschaft suchte, dieser aber immer auszuweichen schien, und es ihm unmöglich machte, ihn kennen zu lernen. Unrichtig ist die Behauptung S. 104, Händel sey nie in seinem Leben

krank gewesen; denn man weiß, daß er wegen einer Lähmung und Gemüthskrankheit die Bäder gebrauchte, und zuletzt blind ward.

S. 111 Z. 10 ist Neumann für Naumann zu lesen.

Georg Benda wird nach seinem grossen Werth S. 112 bis 115 charakterisirt und gerühmt. Auch werden ein paar Kirchen-Jahrgänge von ihm erwähnt, die es dem ganzen Teutschland beweisen, wie stark Benda im kirchlichen Pathos war. „Wo es in unserm Vaterlande Kirchenmusik gibt, da sind auch seine Cantaten aufgeführt worden.“ In Leipzig aber, wo doch so viel Kirchenmusik aufgeführt wird, erinnere ich mich nicht, von diesem Meister seit einer langen Reihe von Jahren in diesem Fache je Etwas gehört zu haben, wiewohl seine trefflichen Melodramen daselbst gleich Anfangs, wie später, schön und mit grossem Beifall gegeben wurden.

S. 119 sollte in der 3ten Zeile von unten in Weimar statt daselbst stehen.

S. 127 „Wenn nicht die berühmte Heidelberger Bibliothek durch das kläglichste Schicksal nach Rom gekommen wäre, so würden wir Documente genug finden, welche die älteste Geschichte der Tonkunst in diesem Hause (der Pfalzgrafen am Rhein) erläuterten.“ — Irre ich nicht, so war Heidelberg in den neuesten Zeiten so glücklich, diese Bibliothek wieder zu erlangen, und der musikalische Geschichtsforscher würde sie also benutzen können.

Ueberall steht fälschlich Polihymnia für Polyhymnia.

Schubart rühmt S. 134 Vogler's Symphonie

zum Hamlet nützemein. „Nicht leicht,“ sagt er am Ende, „wird der Zuhörer zu einem grossen Stücke durch eine musikalische Eröffnung so ganz vorbereitet, wie durch diese Voglersche.“ — Ich weiß nicht, ob unsre Theaterorchester von dieser Ouvertüre Gebrauch machen.

S. 136 erwähnt S. der von Vogler zur Teutschen Encyclopädie geschriebenen musikalischen Artikel mit Lobe, und zieht sie im Ganzen denen zu Sulzers Wörterbuche vor. Welche Teutsche Encyclopädie damit gemeint ist, weiß ich nicht, und die Beifügung des Verlagsortes wäre zu wünschen gewesen.

S. 151 Pozzi soll Jozzi heissen. S. 153 steht Simpsychie statt Sympsychie, so viel als Sympathie. S. 159 l. Salimbeni statt Salembini; S. 159 Schwänberger statt Schwaneberger; S. 164 Ulrich statt Uleerich, und Sordine statt Sortine.

Rosetti wird S. 168, vermuthlich nach seinem Namen, aber irrig, für einen Italiäner gehalten; denn er darf, nach Gerber, nicht mit dem Meiländer Rosetti verwechselt werden, ist ein Böhme, und heißt eigentlich Rößler.

Da der Verf. S. 200 den berühmten Buxtehude charakterisirt, und dessen Werke jetzt selten sind, so will ich hier aus einem alten Musikbuche von Joh. Andreas Bach mit einem Präludium jenes grossen Organisten einen kleinen Beitrag zu seiner Charakteristik liefern:


Praeludium.
Diet. Buxtehude.
Ped.




u. s. w.

Hierauf folgt eine Fuge im 4/4 Tact. — Ich bemerke hier gelegentlich, was in unsern Klavierschulen nicht erinnert wird, und doch für den Vortrag älterer Compositionen zu wissen nöthig ist, daß die Alten in der Vorzeichnung am Anfange des Stücks oft anders verfuhren, als wir, z. B. bei G moll nur ein b auf der Note h, und bei C moll nur es und b vorzeichneten; das in diesen Tonarten vorkommende es und as aber jedesmal besonders ausdrückten; übrigens oft auch ein zufälliges Versetzungszeichen in demselben Tacte vor jeder Note, wo es Statt finden sollte, besonders angaben, so daß es auch in demselben Tacte bei der nächsten Note oft nicht mehr galt, wenn es nicht vom neuen angegeben war. Ich habe daher hier im 10ten Tact das ♮ beigefügt, weil wir sonst nach unsrer Weise noch die Geltung des vorhergehenden ♯ vermuthen würden. Der Vorzeichnung nach sahen bei den Alten G moll und D moll (wenn dieß letztere nicht auch ohne alle Vorzeichnung geschrieben wurde) einerlei aus, und C moll hatte das Ansehen von unserm G moll oder B dur.

S. 201 ist der Vorname des Londoner Bach, Georg, unrichtig; Johann Christian muß dafür gesetzt werden.

S. 203 ist launig für launisch zu lesen.

S. 204 muß es Pachelbel statt Bachelbel heißen. Vielleicht ist es manchen Lesern angenehm, zur Probe von dem Stil dieses alten Meisters eine Fuge von ihm hier zu finden. Sie folgt als Schlußsatz in einer Ciacona, und ist nicht lang.

Fuga in D moll *). Pachelbel.



*) Auch hier hat D moll keine Vorzeichnung, und man darf b nicht greifen, wo es nicht vor der Note steht.







Der berühmte Instrumentenmacher Joh. Andr. Stein ist S. 216 wohl irrig Stain geschrieben. S. 220 l. original st. orginal. S. 226 ist unter Haidn der große Joseph Haydn zu verstehen. Wahr und vortrefflich ist die Charakteristik dieses Meisters; sie würde aber noch enthusiastischer ausgefallen seyn, wenn sie über die Periode von 1784 hinausgereicht hätte. Jarnovik S. 228 heißt eigentlich Giornovichi, und ist aus Palermo. Mislimizek S. 229 soll Myslivezek heißen. Die Jahrzahl seines Todes 1722 ist falsch, da er erst 1737 geboren worden seyn soll; wahrscheinlich soll es 1782 heißen; er müßte dann nicht 38, sondern 45 Jahre alt geworden seyn. So wie hier Florenz, so wird anderwärts Rom und München als der

Ort seines Todes angegeben. S. 229 f. Musikdirector st. Musikrector. Reinek S. 230 sollte Rheinek heissen.

Irrig wird S. 233 von Vanhall (Wanhal) gesagt: Er starb in der Raserei." Bekanntlich haben wir noch im Anfange dieses Jahrhunderts gefällige Compositionen von ihm erhalten. S. 243 sind die zwei ersten obern Noten des Basses im zweiten Tacte d zu lesen. S. 247 in Hiller's musikal. Neuigkeiten muß das letzte Wort Nachrichten heissen.

Zu den S. 251 angeführten Schriften von K. L. Junker kann auch noch die über den Werth der Tonkunst (Baireuth und Leipzig, 1786) gefügt werden, welche für den philosophirenden Kunstfreund nicht ohne Interesse ist. S. 252 ist Tacet's statt Tacert's zu lesen; wenigstens hat Gerber jenen Namen im ältern Lexikon.

Sollte Kampel S. 253 nicht Kammel heissen? Das S. 257 angeführte Buch Avison's über die Verbindung der Mahlerei mit der Musik ist vermuthlich das über den musikalischen Ausdruck. Unten ist Chiaro statt Giaro zu lesen. S. 258 Original statt Orginal.

S. 359 wird Eschenburg's Uebersetzung von Burney's Geschichte der Musik angeführt; so viel mir aber bekannt ist, hat er blos die jenem Werke vorgesetzte Abhandlung von der alten Musik (mit Anmerk. Leipzig 1781) übersetzt, und von dem übrigen existirt keine Verteutschung. Auch die Musikgeschichte





S. 295 muß Soli oder Solos für Solis gelesen werden. S. 297 soll „die ὑλον, Hylin der Griechen“ wahrscheinlich die Chelys heißen. ὑλον findet sich nicht im Griechischen Wörterbuch; wohl ξυλον, Holz, und hölzernes Werk u. d. gl., und ὑλη, der Wald, und Holz ꝛc. S. 299, wo der besten Violinen Erwähnung geschieht, muß für Steinschen die Stainerschen gelesen werden: denn der berühmte Verfertiger solcher Bogeninstrumente, Amati's Schüler, hieß Jakob Stainer, lebte gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, und darf mit dem berühmten Fortepianomacher, dem Augsburger Stein, nicht verwechselt werden. — S. 301 unten l. Myops (Kurzsichtiger) für Miops. — S. 303 „die Lyra, Chelyn und Telyn der Alten;“ hier sollte Chelys stehen. Telyn finde ich im Griechi-

schen Wörterbuche nicht. Es soll vermuthlich das Französische telon, Viel-Leier, seyn. Auch könnte dafür das Lateinische testudo stehen, welches mit chelys und lyra übereinkommt.

Die S. 306 gerühmte, sonst so beliebte Laute scheint wirklich ganz in Vergessenheit zu kommen. Ich habe sie nie gehört, und erinnere mich nur, bei L. N., der Tochter eines der Kunstwelt auch entrissenen würdigen Meisters, ein solches Instrument, das sie bisweilen spielte, gesehen zu haben. Wie sehr ist dagegen die dürftige Guitarre in Aufnahme gekommen! Der Verf. scheint aber die eigentliche Guitarre von der Zither nicht gehörig zu unterscheiden.

Der Name Haider, der die Theorie der Posaune ins Licht gesetzt haben soll, fehlt in Gerbers Lexikon.

S. 320 „in einer Kürze“ l. im Kurzen.

S. 322 ff. Flaute doulce lies flûte douce.

Was Schubart S. 333 von der Möglichkeit einer kunstreichen Behandlung der Maultrommel (in neuerer Zeit Mundharmonika) ahndete und angab, das hat der Virtuose Franz Koch ausgeführet.

Ueber den Vortrag der Motetten bei den Protestanten S. 346 würde der Verf. sein ungünstiges Urtheil wenigstens einschränken, wenn er die mannichfaltigen ältesten und neuesten Werke dieser Art von den Zöglingen der Thomasschule in Leipzig gehört hätte. Das Nämliche gilt auch großentheils von den Kirchenmusiken. Der Verf. ist übrigens auch wider die Kirchencantaten eingenommen, und etwas Wahres liegt freilich in seinen Bemerkungen.

S. 347 muß in der Note Vierling gelesen werden.

S. 350 ist Starzer für Sterzer zu setzen.

S. 361 wird wohl unter Schik niemand die Guigue errathen, wie das Französische Wort für Quique zu lesen ist. Man leitet es vom Italiänischen Giga (eine kleine Geige) her, weil dieß muntre Stück vielleicht zuerst auf einem solchen Instrumente gespielt wurde. Doch bedeutet das Französische giguer hüpfen und tanzen. Die Gavotte S. 362 konnte noch näher beschrieben werden; ihr Tact ist, so viel ich bemerkt habe, Viervierteltact, und die Bewegung gemäßigter und gleichförmiger, als die der Gigue, gewöhnlich durch gleich vertheilte Halbe-Tactnoten, Viertel und Achtel bestimmt; und das Ganze nähert sich einem einfachen Rondo. Der Rhythmus begreift vier, oder acht, und sechzehn Tacte, und das Stück besteht aus zwei, drei oder vier Sätzen, die wiederholt werden, und wechselt gern mit einem andern Satze in andrer Tonart. Ihr Charakter ist Heiterkeit, gefällige Munterkeit voll Naivität. S. 362 Murkil, sollte Murki oder Murky heißen. Woher der Name kommt, weiß ich nicht; denn von dem Englischen murk, Dunkelheit, und murky, finster, in Bezug auf den immer gleichförmig in Octaven gehenden Baß, wage ich nicht es abzuleiten. Vielleicht hat es aber doch den Namen von diesem steten Murmeln des Basses. Oder ist es etwa ursprünglich ein Tanz der Mauren oder Mohren (Italiänisch Moresca) gewesen?

Der Verf. hätte hier noch mehrere Arten rhythmischer Tonstücke anführen und beschreiben können, die man bei älteren Tonsetzern trifft, wie Ciaconna, Pas-

sicaille, Bourrée, Courante, Gagliarda, S
Allemande, Rigaudon, Passepié.

Zur Bezeichnung des Piano wäre St
Sanft besser, als Still (S. 364). Für
muß forzando stehen. S. 365 bei calando
Verstärkung das Gegentheil Schwäche
Abnahme zu setzen, welches manche Componi
auf das Tempo zu beziehen scheinen. Mortan
smorzando oder Moriendo heißen. Statt
lese man Mordent. Staccato, abgestoßen
punctirter Ton; der letztere Ausdruck kann
punctirte Note genommen werden, welche gera
Gegentheil, ein Aushalten, verlangt.

Ligato bedeutet das sogenannte Schleifen u
einander ziehen der Töne. S. 366 l. Ad libitum
a piacere) und tasto solo. Tasto solo „als Fig
die Orgel, wo man mit dem Pedal liegen bleibt,
oben mit den Händen begleitet,“ ist keine hinreich
Erklärung. Denn es kann ja auch auf dem Flügel
kommen, und bedeutet, nach Bach, daß die Grun
ten mit der linken Hand allein einstimmig gespielt
den. Portamento, der Träger, S. 367 besser
Tragen, das Anhalten, das Schweben der Tö
welches ziemlich mit tenuto oder sostenuto übereinkom

S. 367 l. Tempo rubato (die unvermerkte Hinw
nahme und Zugabe im Tempo und in der Bestimm
der Noten: denn die Erklärung, „wo der Vortrag a
fort will, und doch fort geht,“ möchte etwas dunkl
seyn; und vom rallentando ist es doch noch untersch
den). — S. 371 unten lies deine statt deinen.

S. 374 „Wer ein gefühlvolles Herz hat, wer den Dichter und Musiker nachzuempfinden u. s. w.

S. 377 für S dur ist Es dur zu lesen.

So viel Wahres in S's. Charakteristik der verschiedenen Töne liegt, so wenig kann ich mich überzeugen, wie es aus der Unterscheidung der gefärbten und ungefärbten oder der fehlenden oder vorgezeichneten mehrern oder wenigern b und ♯ folgen solle, da diese zufällig gewählten Zeichen ja zunächst nur das Gesicht angehen. Auch heben unsre höhern oder tiefern Stimmungen bei nahe liegenden Tönen oft den angenommenen Unterschied auf, und die harmonischen Verhältnisse bleiben bei allen dieselben. Ein Hauptunterschied scheint aus der größeren Höhe und Tiefe der Töne im System zu folgen. Doch bescheide ich mich, hierüber kein competentes Urtheil fällen zu können, welches wahrscheinlich auf tiefen Einsichten in die Temperatur und Akustik beruhen mag. Das Gefühl gibt uns freilich gewisse Unterschiede des Charakters der Töne an; aber es ist schwer, sie auf innere Gründe zurückzuführen. Wie mystisch gesucht sagt der Verf. über Es dur: „durch seine drei b die heilige Trias ausdrückend!“ C moll würde ich mehr durch männlichen Ernst, als durch Liebeserklärung, bezeichnen.

S. 380 ist für H dur, welches schon S. 378 charakterisirt war, G dur zu lesen.

Hiermit schließen sich meine Berichtigungen. Um nun denen, die das Buch noch nicht kennen, einen all-







Der berühmte Instrumentenmacher Joh. Andr. Stein ist S. 216 wohl irrig Stain geschrieben. S. 220 l. original st. orginal. S. 226 ist unter Haidn der große Joseph Haydn zu verstehen. Wahr und vortrefflich ist die Charakteristik dieses Meisters; sie würde aber noch enthusiastischer ausgefallen seyn, wenn sie über die Periode von 1784 hinausgereicht hätte. Jarnovik S. 228 heißt eigentlich Giornovichi, und ist aus Palermo. Mislimizek S. 229 soll Myslíwezek heißen. Die Jahrzahl seines Todes 1722 ist falsch, da er erst 1737 geboren worden seyn soll; wahrscheinlich soll es 1782 heißen; er müßte dann nicht 38 sondern 45 Jahre alt geworden seyn. So wie hier Florenz, so wird anderwärts Rom und München als der

Ort seines Todes angegeben. S. 229 l. Musikdirector st. Musikrector. Reinek S. 230 sollte Rheinek heissen.

Irrig wird S. 233 von Vanhall (Wanhal) gesagt: Er starb in der Näserei. Bekanntlich haben wir noch im Anfange dieses Jahrhunderts gefällige Compositionen von ihm erhalten. S. 243 sind die zwei ersten obern Noten des Basses im zweiten Tacte d zu lesen. S. 247 in Hiller's musikal. Neuigkeiten muß das letzte Wort Nachrichten heißen.

Zu den S. 251 angeführten Schriften von K. L. Junker kann auch noch die über den Werth der Tonkunst (Baireuth und Leipzig, 1786) gefügt werden, welche für den philosophirenden Kunstfreund nicht ohne Interesse ist. S. 252 ist Tacet's statt Tacert's zu lesen; wenigstens hat Gerber jenen Namen im ältern Lexikon.

Sollte Kampel S. 253 nicht Kammel heißen? Das S. 257 angeführte Buch Avison's über die Verbindung der Mahlerei mit der Musik ist vermuthlich das über den musikalischen Ausdruck. Unten ist Chiaro statt Giaro zu lesen. S. 258 Original statt Orginal.

S. 359 wird Eschenburg's Uebersetzung von Burney's Geschichte der Musik angeführt; so viel mir aber bekannt ist, hat er blos die jenem Werke vorgesetzte Abhandlung von der alten Musik (mit Anmerk. Leipzig 1781) übersetzt, und von dem übrigen existirt keine Verteutschung. Auch die Musikgeschichte





S. 295 muß Soli oder Solos für Solis gelesen werden. S. 297 soll „die ὕλον, Hylin der Griechen" wahrscheinlich die Chelys heißen. ὕλον findet sich nicht im Griechischen Wörterbuch; wohl ξυλον, Holz und hölzernes Werk u. d. gl., und ὕλη, der Wald, und Holz ꝛc. S. 299, wo der besten Violinen Erwähnung geschieht, muß für Steinschen die Stainerschen gelesen werden: denn der berühmte Verfertiger solcher Bogeninstrumente, Amati's Schüler, hieß Jakob Stainer, lebte gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, und darf mit dem berühmten Fortepianomacher, dem Augsburger Stein, nicht verwechselt werden. — S. 301 unten l. Myops (Kurzsichtiger) für Miops. — S. 303 „die Lyra, Chelyn und Telyn der Alten;" hier sollte Chelys stehen. Telyn finde ich im Griechi-

schen Wörterbuche nicht. Es soll vermuthlich das Französische telon, Virileier, seyn. Auch könnte dafür das Lateinische testudo stehen, welches mit chelys und lyra übereinkommt.

Die S. 306 gerühmte, sonst so beliebte Laute scheint wirklich ganz in Vergessenheit zu kommen. Ich habe sie nie gehört, und erinnere mich nur, bei L. N., der Tochter eines der Kunstwelt auch entrissenen würdigen Meisters, ein solches Instrument, das sie bisweilen spielte, gesehen zu haben. Wie sehr ist dagegen die dürftige Guitarre in Aufnahme gekommen! Der Verf. scheint aber die eigentliche Guitarre von der Zither nicht gehörig zu unterscheiden.

Der Name Haider, der die Theorie der Posaune ins Licht gesetzt haben soll, fehlt in Gerbers Lexikon.

S. 320 „in einer Kürze" l. im Kurzen.

S. 322 ff. Flaute doulce lies flûte douce.

Was Schubart S. 333 von der Möglichkeit einer kunstreichen Behandlung der Maultrommel (in neuerer Zeit Mundharmonika) ahndete und angab, das hat der Virtuose Franz Koch ausgeführt.

Ueber den Vortrag der Motetten bei den Protestanten S. 346 würde der Verf. sein ungünstiges Urtheil wenigstens einschränken, wenn er die mannichfaltigen ältesten und neuesten Werke dieser Art von den Zöglingen der Thomasschule in Leipzig gehört hätte. Das Nämliche gilt auch grossentheils von den Kirchenmusiken. Der Verf. ist übrigens auch wider die Kirchencantaten eingenommen, und etwas Wahres liegt freilich in seinen Bemerkungen.

S. 347 muß in der Note Vierling gelesen werden.

S. 350 ist Starzer für Sterzer zu setzen.

S. 361 wird wohl unter Schik niemand die Guigue errathen, wie das Französische Wort für Quique zu lesen ist. Man leitet es vom Italiänischen Giga (eine kleine Geige) her, weil dieß muntre Stück vielleicht zuerst auf einem solchen Instrumente gespielt wurde. Doch bedeutet das Französische giguer hüpfen und tanzen. Die Gavotte S. 362 konnte noch näher beschrieben werden; ihr Tact ist, so viel ich bemerkt habe, Viervierteltact, und die Bewegung gemäßigter und gleichförmiger, als die der Gigue, gewöhnlich durch gleich vertheilte Halbe-Tactnoten, Viertel und Achtel bestimmt; und das Ganze nähert sich einem einfachen Rondo. Der Rhythmus begreift vier, oder acht, und sechzehn Tacte, und das Stück besteht aus zwei, drei oder vier Sätzen, die wiederholt werden, und wechselt gern mit einem andern Satze in andrer Tonart. Ihr Charakter ist Heiterkeit, gefällige Munterkeit voll Naivität. S. 362 Murkil, sollte Murki oder Murky heißen. Woher der Name kommt, weiß ich nicht; denn von dem Englischen murk, Dunkelheit, und murky, finster, in Bezug auf den immer gleichförmig in Octaven gehenden Baß, wage ich nicht es abzuleiten. Vielleicht hat es aber doch den Namen von diesem steten Murmeln des Basses. Oder ist es etwa ursprünglich ein Tanz der Mauren oder Mohren (Italiänisch Moresca) gewesen?

Der Verf. hätte hier noch mehrere Arten rhythmischer Tonstücke anführen und beschreiben können, die man bei älteren Tonsetzern trifft, wie Ciaconna, Pas-

accaille, Bourrée, Courante, Gagliarda, Sarabande, Allemande, Rigaudon, Passepié.

Zur Bezeichnung des Piano wäre Leise oder Sanft besser, als Still (S. 364). Für forzando muß forzando stehen. S. 365 bei calando ist statt Verstärkung das Gegentheil Schwächung oder Abnahme zu setzen, welches manche Componisten auch auf das Tempo zu beziehen scheinen. Mortando sollte smorzando oder Moriendo heißen. Statt Mortend lese man Mordent. Staccato, abgestoßener oder punctirter Ton; der letztere Ausdruck kann leicht für punctirte Note genommen werden, welche gerade das Gegentheil, ein Aushalten, verlangt.

Ligato bedeutet das sogenannte Schleifen und an einander ziehen der Töne. S. 366 l. Ad libitum (oder a piacere) und tasto solo. Tasto solo „als Figur für die Orgel, wo man mit dem Pedal liegen bleibt, und oben mit den Händen begleitet,“ ist keine hinreichende Erklärung. Denn es kann ja auch auf dem Flügel vorkommen, und bedeutet, nach Bach, daß die Grundnoten mit der linken Hand allein einstimmig gespielt werden. Portamento, der Träger, S. 367 besser das Tragen, das Anhalten, das Schweben der Töne, welches ziemlich mit tenuto oder sostenuto übereinkommt.

S. 367 l. Tempo rubato (die unvermerkte Hinwegnahme und Zugabe im Tempo und in der Vertheilung der Noten: denn die Erklärung, „wo der Vortrag nicht fort will, und doch fort geht,“ möchte etwas dunkel seyn; und vom rallentando ist es doch noch unterschieden). — S. 371 unten lies deine statt deinen.

S. 374 „Wer ein gefühlvolles Herz hat, wer den (dem) Dichter und Musiker nachzuempfinden weiß u. s. w.

S. 377 für S dur ist Es dur zu lesen.

So viel Wahres in S's. Charakteristik der verschiedenen Töne liegt, so wenig kann ich mich doch überzeugen, wie es aus der Unterscheidung der gefärbten und ungefärbten oder der fehlenden oder vorgezeichneten mehrern oder wenigern b und ♯ folgen solle, da diese zufällig gewählten Zeichen ja zunächst nur das Gesicht angehen. Auch heben unsre höhern oder tiefern Stimmungen bei nahe liegenden Tönen oft den angenommenen Unterschied auf, und die harmonischen Verhältnisse bleiben bei allen dieselben. Ein Hauptunterschied scheint aus der größeren Höhe und Tiefe der Töne in dem System zu folgen. Doch bescheide ich mich, hierüber kein competentes Urtheil fällen zu können, welches wahrscheinlich auf tiefen Einsichten in die Temperatur und Akustik beruhen mag. Das Gefühl gibt uns freilich gewisse Unterschiede des Charakters der Töne an; aber es ist schwer, sie auf innere Gründe zurückzuführen. Wie mystisch gesucht sagt der Verf. über Es dur: „durch seine drei b die heilige Trias ausdrückend!“ C moll würde ich mehr durch männlichen Ernst, als durch Liebeserklärung, bezeichnen.

S. 380 ist für H dur, welches schon S. 378 charakterisirt war, G dur zu lesen.

Hiermit schließen sich meine Berichtigungen. Um nun denen, die das Buch noch nicht kennen, einen all-

gemeinen Begriff von seinem Inhalt und Werth zu geben, füge ich noch folgendes bei. Der Verf. spricht als Sachkundiger mit Wärme, Einsicht und Geschmack von der Kunst. Er verfolgt sie von ihrem Ursprunge an durch ihre allmähliche weitere Ausbildung bis zu ihren glänzenden Perioden, und zeichnet mit kühner Hand die Charaktere einer Menge der vorzüglichsten Tonkünstler, musikalischen Schriftsteller und Virtuosen. An den historischen Theil seines Werks knüpft er einen theoretischen, welcher über die wesentlichen Bedingungen der Ausübung der Tonkunst unterrichtet. Die Eintheilung des Buches nach seinem Hauptinhalte ist folgende: I. Theil. Einleitung. Skizzirte Geschichte der Musik. Juden. Griechische Musik. Römer. Italiens große Sänger. Schule der Teutschen. Sächsische Schule. Pfalzbaiersche Schule. Würtemberg. Salzburg. Braunschweig. Anspach. Wallenstein-Oettingen. Durlach. Hamburg. Mainz. Köln. Trier. Taxis. Nassau-Weilburg. Cassel. Darmstadt. Hanau. Augsburg. Frankfurt. Ulm. — Charaktere berühmter Tonkünstler (z. B. Gluck's und Haydn's). — Schweden und Dänemark. Rußland. Pohlen. Die Schweiz. Holland. England. Frankreich. — II. Theil. Die Grundsätze der Tonkunst. Von den musikalischen Instrumenten. Von der Orgel. Von dem Flügel oder dem Klavier. Von der Applicatur oder dem Fingersatze. Vom Solospielen. Von blasenden Instrumenten. Vom Gesange. Vom musikalischen Stil (Kirchenstil, dramatischen Stil, pantomimischen Stil, Kammerstil). Von den musikalischen Kunst-

wörtern. Vom musikalischen Colorit (wo auch noch musikalische Kunstwörter erklärt werden). Vom musikalischen Genie. Vom musikalischen Ausdruck. Charakteristik der Töne. Wenn nun gleich die Ordnung der Materien nicht immer zweckmäßig und der Stil oft rhapsodisch ist, so gewährt das Ganze doch viel geistvolle Unterhaltung und sehr nützliche Belehrung.

Register
zum zweiten Theile.

A.

B.

D.

H.

J.

K.

L.

R.

S.

W.

Y.

Z.

Verbesserungen zum zweiten Theil.

S. 446 in der Anmerkung unten lese man gegebenen feierlichen statt gegebene feierliche.

— 616 in der untersten Anmerkung ist Rellstab zu lesen.

— 539 bei dem zweiten Absatze lese man Verbreitung statt Vorbereitung.

Nachstehende Bücher sind in der Baumgärtnerschen Buchhandlung in Leipzig um beigesetzte Preise zu haben:

Diplomatischer Codex dem statistisch-heraldisch-genealogischen Taschenbuche Europa. Herausgegeben von Ludwig Lüders, Verfasser des Taschenbuches. Zweiten Bandes Erste Abtheilung. gr. 8. 1 Thlr. 18 Gr.

Auswahl religiöser, moralischer und unterhaltender Anekdoten für alle Stände. Nach dem Englischen von M. Philipp Rosenmüller, Pfarrer in Belgershain und Threna. Zweiter Theil. kl. 8. 1 Thlr.

Katechismus der preußischen Geschichte, von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, für die Jugend der preußischen Monarchie und alle, welche die preußische Geschichte in gedrängter Kürze kennen lernen wollen. Von M. J. F. Märker. kl. 8. 16 Gr.

Katechismus der Mythologie; ein Abriß der Geschichte der heidnischen Gottheiten, als Einleitung in das Studium der alten Klassiker. Zum Schulgebrauch. Von C. Irving, Doctor der Rechte. Aus dem Englischen bearbeitet. kl. 8. broch. 12 Gr.

Katechismus der Griechischen Alterthümer nach dem Englischen des D. Irving. kl. 8. broch. 12 Gr.

Katechismus über die Jüdischen Alterthümer von D. J. C. Irving. Aus dem Englischen. kl. 8. broch. 12 Gr.

Arabisch-Maurische Architectur, bestehend in Formen und Decorationen des innern und äußern von Gebäuden und Zimmern; in Mosaiken, Auszierungen ꝛc. nach den schönsten alten Denkmälern. Zum Gebrauch der Architekten, Zeichenmeister, Marmorschneider, Bildhauer, Gypsarbeiter, Goldschmiede, Kupferstecher, Maler in Email, Sticker, Teppich- und Spitzenfabrikanten, Theater-Decorationsmaler und Zimmermaler ꝛc. Zweites Heft. gr. 8. 2 Thlr.

Ostindische Architectur nach den schönsten und interessantesten Denkmälern, Palästen oder Serails und andern auf der Halbinsel Indiens disseits des Ganges befindlichen Gebäuden. Gezeichnet von James Hunter, Officier der Königlichen Englischen Artillerie in Indien ꝛc. Herausgegeben zum Gebrauch für Architecten, Maler, Decorateurs und andere Künstler, besonders aber für Edelleute und reiche Gutsbesitzer, welche angenehme Lust- und Landhäuser aufführen zu lassen wünschen; die sich eben so durch das Geschmackvolle, als Sonderbare ihrer Formen, ihrer Anordnung und äusserer Verzierung auszeichnen. 1s Heft. gr. 4. 1 Thlr. 16 Gr.

Magazin der ästhetischen Botanik, oder Abbildung und Beschreibung der für Gartencultur empfehlungswerthen Gewächse nebst Angabe ihrer Erziehung von H. G. Ludwig Reichenbach, Doctor und Professor ꝛc. 3s und 4s Heft. Jedes Heft mit 6 illum. Kupfern. gr. 8. br. à 1 Thlr.

Abendmuse zweier Freunde. 3s Bändch. 8. Schreibpapier. 1 Thlr. 12 Gr.

Albrecht (D. J. E.) Triumph der reinen Philosophie, oder die wahre Politik der Weiber. In Briefen zweier Freundinnen; nach dem Franz. 8. 16 Gr.

Amathusia; oder die Geheimnisse der Toilette. Ein Noth- und Hülfsbuch für Damen; von Adelbert. 8. Schreibpapier. 20 Gr.

Amor, ein Noth- und Hülfsbüchlein für Liebende und Eheleute. 8. 12 Gr.

Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags für geistliche und weltliche Redner. 8. 16 Gr.

Ansichten von Palästina, oder dem heiligen Lande; nach Ludwig Mayers Originalzeichnungen, mit Erläuterungen vom Prof. E. F. K. Rosenmüller in Leipzig. 3 Bände mit 36 Kupfern. quer Fol. 12 Thlr.

— **in der Türkei**, hauptsächlich in Caramanien, einem bisher wenig bekannten Theile von Kleinasien. Nebst einer Auswahl merkwürdiger Ansichten von den Inseln Rhodos und Cypern und den berühmten Städten Corinth, Carthago und Tripoli, nach den Originalzeichnungen des Herrn Ludwig Mayer und mit Erläuterungen von dem D. Bergk. Mit 20 Kupfern, quer Fol. 6 Thlr.
(Ein Pendant zu den Ansichten von Palästina.)

Ausstellung, die, oder: Wer ist der Schlauste? Ein Lustspiel in zwei Aufzügen nach Bouilly. 8. 16 Gr.

Backel, Origines. Eine komische Geschichte. Zwei Theile. Mit einem Titelkupfer. Schreibpapier. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

Bagatellen, romantische, 6 Bändchen, mit einem Titelkupfer. Schreibpapier. 8. 4 Thlr. 12.

Bellamy's, Joh., Geschichte aller Religionen mit Angabe der Lehren und der Ausübung des Gottesdienstes unter allen Arten und Bekennern des Christenthums, enthaltend eine Reihe erläuternder Untersuchungen über die Meinungen, Sitten und gottesdienstlichen Gebräuche in den Kirchen von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten und über den Ursprung und die Ursache und Ausübung des Götzendienstes und seiner verschiedenen Formen. Nach der zweiten engl. Ausgabe übersetzt. 8. 1 Thlr. 4 Gr.

Bingley's, W., Biographieen der Thiere, oder Annalen von den Fähigkeiten, der Lebensart, den Sitten und der Haushaltung der thierischen Schöpfung. Nach dem Englischen mit

Zusätzen bearbeitet und mit einer Einleitung über die Psychologie der Thiere versehen von D. J. A. Bergk. 8. 3 Thle. 4 Thlr. 12 Gr.

Auch unter dem Titel:

Bingley's, W., Thierseelenkunde, oder Sammlung merkwürdiger Anekdoten aus dem Thierreiche, und Schilderung des geistigen Zustandes der Thiere. Nach dem Englischen bearbeitet und mit Bemerkungen aus der Organenlehre des D. Gall in Ansehung des Thierreichs versehen v. D. Bergk. 8.

Briefe oder Bemerkungen über Wien eines jungen Baiern auf einer Reise durch Deutschland. 8. 1 Thlr.

Brutus, oder der Sturz der Tarquinier. Mit einem Kupfer. Schreibpapier. 8. 1 Thlr.

Caspar Lavigne, oder die Abentheuer des Zufalls. Mehr Wahrheit als Dichtung. Aus dem Französ. In 2 Theilen. 8. Schreibpapier. 1 Thlr. 12 Gr.

Epigrammen, Charakter-, über ausgezeichnete historische Personen der alten und neuen Zeit. Ein Versuch von D. S. 12. 1 Thlr.

Ernesti (Prof. J. C. G.) Synonymik, allgemeine lateinische, nach der zweiten Ausgabe von Gardin Dumesnil Synonymes latins, zum bequemern und nützlichern Gebrauch für Deutsche, als Handwörterbuch bearbeitet. gr. 8. 3 Bände. 1r 1 Thlr. 2r 1 Thlr. 3r 1 Thlr. 12 Gr. 3 Thlr. 12 Gr.

Familie, die, des Predigers zu Birkenhayn. 8. Schreibpapier. 1 Thlr.

Fenelons (Salignac de la Motte) Lebensbeschreibungen der rühmtesten Philosophen Griechenlands, nach der neuesten Pariser Ausgabe von 1795, übersetzt und bearbeitet von D. Gruber. 8. 12 Gr.

Ferdinand. Ein Roman von August von Thümmel. Zwei Theile. 8. Zweite verbess. Auflage. 1 Thlr 12 Gr. (NB. Der erste Theil wird nicht ohne den zweiten verkauft; wohl aber ist der zweite für 18 Gr. aparte zu haben.)

Franz und Amalie, oder die wohlthätige Brüderschaft. 8. Schreibpapier. 8 Gr.

Freundschaft mit Gott. Ein Versuch zur Erweckung des religiösen Gefühls. Nach dem Engl. des Richard Jones neu bearbeitet vom Adjunct C. F. C. Netto, Prediger in Ober-Weimar. 8. 1 Thlr.

Gallerie berühmter Männer aller Nationen und aller Zeiten. Nach dem Französischen. 3 Theile. Mit 216 Portraits. 8. (in Commission.) 12 Thlr.

Gemälde ländlicher Glückseligkeit. — Von zween Brüdern. 8. Schreibpapier. 1 Thlr.